

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الثاني والثلاثون - اكتوبر ٢٠٠٢ - رجب ١٤٢٣ هـ

أرسطو ومفهوم الاستبداد الاسيوي ■ اليمن نشيد المياه والحجر ■ المعري كما يراه الجواهري ■ الفكر التنويري والعقلاني ■ ابن عربي وصورة الآخر ■ الجنس والنوع في الرواية العربية ■ تهافت النقد وقراءة التنميط ■ (سُم) رواية من تايلند ■ التباس اللقاء بين هايدغر وسيلان ■ في رحيل علي بن عاشور .. وحوار مع بيار بورديو وحنا مينة ■ بالاضافة الى التشكيل والسينما يمكنك قراءة: نيتشه ■ كمال أبو ديب ■ سعدي يوسف ■ شوقي أبي شقرا ■ عبداللطيف اللعبي ■ صلاح ستيتيه ■ زكريا محمد ■ أمجد ناصر ■ حلمي سالم ■ غالية آل سعيد ■ محمد المحروقي ■ هلال الحجري ■ ناصر الفيلاني ■ خالد العزري ■ المتوكل طه ■ زكريا تامر ■ عز الدين المدني ■ عيسى مخلوف ■ صباح زوين ■ باسم المرعبي ■ خليل النعيمي ■ علي الشرقاوي ■ كامل يوسف ■ عبدالله زريقة ■ محمود الريماوي ... وأسماء وموضوعات اخرى.



▲ الصورة بعدسة المصور: عبدالرحمن بن علي الهنائي – سلطنة عُمان.

▶ **الغلاف الأول**: لوحة «انسجام باللون الأحمر» للفنان الفرنسي ماتيس١٩٠٨ وكذلك لوحات ص١١.



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصـــــدر عن :

مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

ســـيف الرحـبي

مدير التحـرير

طـالب المعمـري

محـــرر

يحيى الناعبي

العدد الثاني والثلاثون

اكتوبر ٢٠٠٢م - رجـب ١٤٢٣هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأســعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الامارات ١٠ دراهم - قطـر ١٥ ريالا - البحـرين ٥ر١ دينـار - الكويت ٥ر١دينـار - الســعودية ١٥ ريـالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينـارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطـاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحـافة والأنباء والنشر والاعـلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .



خمسون عاماً على ثورة يوليو(*)

(عام جنازة الزعيم.. أو البدايات)

إنه زمن الثورة والمشاريع والأحلام. زمن الحشود والجماعات التي لا يجد الفرد موطئ قَدَم إلاّ تحت رايتها واسمها وإطارها. زمن الإلتحام بين الشارع والنظام محمولين على بهاء الحلم السعيد نفسه. الزمن المنعطف الذي تغلي كل عناصره وحيواته في مرجل الثورة الكبير، على امتداد الساحة العربيّة لتعيد وحدة الهويّة الممزّقة، وعلى مستوى العالَم بأكمله، حيث الأمم المضطهدة يُوحِّدُها حلم العدالة والتحرر ضدّ عدوٍّ بالغ الوضوح ومطلق الشرّ: تغلّفها نفس الرموز والطقوس والأناشيد المحتشدة في الحناجر والساحات العامّة والأزقّة المظلمة في الأماكن السريّة، أوكار الحالمين التي يُطْبخ في عتمتها أمل المستقبل القادم الذي لا يطاله الشكُّ في الجوهر والتفاصيل.. الزمن الذي كانت فيه صور الزعماء الثوريين والشهداء ورموز التحرير من جمال عبد الناصر ولينين حتى لومومبا وهوشي منه وكاسترو وغسان كنفاني وجيفارا غزّة ذي العين المفقوءة في مصانع التعذيب. وجيفارا اللاتيني بسيجاره المتدلّي دائما كعلامة على القلق والتفكير، والذي كنّا نقلّده بشفط علب الكليوباترا، لأننا بالطبع لا نملك مثل ذلك السيجار الأنيق، الذي سيكون حكْرَ البورجوازيّة الطفيليّة القادمة، والتي كانت تحبل بها الثورات والانقلابات على النمط القديم وأسوأ منه... كانت صور الزعماء والرموز الكُثْر تحتلّ مسرح النجوميّة بالكامل بحيث يتراجع إلى مؤخّرة المسرح نجومُ السينما والفنّ الذين لم يكونوا إلاّ قلّة تحظى بتقدير العوام ومن لم ينعم بقيم الثورة، إلاّ من أتى منهم دوراً وطنياً مشرّفا يرفع عنه وصمة الفنّ الهابط في ذلك الزمان الذي لم يشهدْ بعد هذا الانفجار الهائل لتكنولوجيا الإعلام فيفرّخ ويكرّس هذا الكمّ المخيف من التفاهة والإنحطاط.

كان أهل الفنّ مغلوبا على أمرهم أمام تلك العلامات والطواطم الشامخة، وسط هتاف الجماهير الواقعيّة والمتخيّلة عبر الصراط المستقيم للخطاب الثوريّ الصاخب نحو إنجاز الوعد المستقبليّ. كان الركب برمته يهتف من حنجرة واحدة بذلك الاسم الغيبيّ الملغز والغامض في حقيقته البعيدة، لكنه الأكيد الواضح أيمّا وضوح، في ذلك الخطاب وفي مخيّلات النّاس وأحلامهم.

هل كانت تلك الفترة نوعا من هدنة مريحة منحها التاريخ لأبنائه البائسين في واقعهم، نوعا من منام في الخطاب واللغة، ليستيقظوا بعده على كابوس مرهق هو الحقيقة الداخلية التي تمور بها أحشاء الوقائع والتاريخ؟

* * *

★ قُدمت الى الندوة التي أقامتها دار الوثائق المصرية حول مرور خمسين عاماً على ثورة يوليو.

أراني في هذا المنحى أبدأ من مشارف النهاية وتخومها وكأنني أمام شريط سينمائي من ذلك النوع الذي تظهر فيه كلمة (النهاية) على الشاشة في بداية سرده الفاجع. النهاية أو النهايات التي ربّما تشرّع نحو الولادات والإنبعاث أو نحو الفناء والإمّحاء. إنه ليس شريط ثورة يوليو وأحداثها الإنقلابيّة الجسيمة فحسب، فلربما هو شريط التاريخ البشريّ وسيرته في السياق العام وسيرة الطبيعة وسنّتها. لكن الأحداث وولاداتها وتفجّراتها الأولى لابد أن تختلف من مكان وزمان ومن حدث إلى آخر. ومن هنا يأخذ تاريخ الجماعات والأفراد والآداب، تلك التمايزات والإختلافات التي تمنح الواقعة التاريخية والأدبيّة منطقها الخاصّ وذلك الألق في التفاصيل والخصائص، قِوام كل أدب وكل تاريخ.

فما أريد قوله ليس مقالا فكريا وسياسيّاً حول ثورة يوليو وجمال عبد الناصر، وإنما هواجس لا تتعدّى الرؤية الشخصيّة البسيطة التي تتوسّل خيط رواية متاخمة على نحو طفوليّ (من الطفولة)، وطُلابيّ لذلك الحدث الجسيم في تاريخ الأمة.. أنا القادم من الطرف الأقصى للذاكرة العربية بطفولة وأحلام بدئيّة غائمة تجاه الأدب والثورة وجمال عبد الناصر على وجه الخصوص.

كانت أول صورة شاهدتها لزعيم سياسيّ هي صورة جمال عبد الناصر المعلّقة على جدار غرفة شبه معتمة ببيت جارنا في القرية، فلم يكن الوالد يسمح باقتناء وتعليق الصور البشريّة وغيرها من ذوات الأرواح لأسباب عقائدية ومذهبيّة. كانت صورة الزعيم كما أراها في ذلك العمر الموغل في الزمن ملوّنة على نحو كثيف، مما جنح بخيالي في أن تكون صورته الواقعية هكذا بالتمام والكمال من غير التلوين الفني الطارئ على الأصل ذي البشرة السمراء الفاتحة التي قُدّت هيئتها من سلالة فرسان غابرين.

كانت الصورة المعلّقة بجوار صورة البراق المجنّحة، تمارس سحرها وجاذبيّتها من غير حدود على الصغار والكبار. وبغياب التلفزيون الذي يحدّد أبعاد الصورة ويقزّم دور الخيال، يمكن للصورة الفوتوغرافية المشتبكة مع دويّ الخطاب الإذاعي لـ(صوت العرب) أن تبسط هيمنتها وبطشها على الوجدان والمخيّلة وتجعل هذه تشطّ في فضاء أسطوريّ من البطولات وتنتقم لحاضرها المكسور.

وكانت أول ذكرى لكلام في السياسة ولاسم سياسي، خارج الحروب والبطولات في تاريخ بلدي (عُمان) هو التصاق نثار كلام لا قِوام له، لكنه بالغ الإشراق في ذاكرتي، هو إصغائي لأحاديث القوم إثر هزيمة حزيران ٦٧ وسطوع اسم جمال عبد الناصر في وعيي المبكّر. كان أهل تلك القرية الثاوية بين جبال تشبه جبال القمر وطبيعته الموحشة يتحدّثون كَمَنْ لا يتحدّث عن هزيمة أو انكسار. كانت المسألة بالنسبة لهم معركة مؤقتة ارتكبت فيها بعض الأطراف خيانات مباغتة في حقّ الزعيم عبد الناصر الذي سيردّ الهزيمة بهزائم ساحقة للعدوّ وسينظّف الأرض العربية منهم. كانوا يتحدّثون كمن يتأهب للقتال في اليوم التالي في جيش لا أوّل له ولا آخر، وكان جَيَشَانُ العاطفة الصادقة والبحث عن المثال البطوليّ المُفْتَقد، يذهب بهم إلى اعتبار عبد الناصر ومصر الأقوى في العالم الراهن، لكنها القوة الخفيّة التي لا تظهر دفعة واحدة، والمعركة مازالت في بدايتها.

كانت تلك الأجواء الحماسيّة التي تخلط الواقع بالخرافة، حتى لا يبقى من الأول إلاّ ظلّه البعيد. ولا أخال القرى والدساكر العربيّة وحتى المُدن، إذ يضِيقُ الفرقُ بينها عربيّاً على صعيد الوعي– هي الأخرى إلا على هذا المنوال وعلى شاكلته..

بعد ثلاثة أعوام على هذا المشهد المحتدم بالظلام والمتناقضات، قدمتُ إلى القاهرة التي غذّت أسطورتها في خيالي، أحلام يقظة ومنام لم يهدأ أوارُها إلاّ بهذا المجيء المبكّر بالنسبة لي، لهدف واضح هو الدراسة، وهاجس خبيء هو الفضول والمعرفة. ولا أتصوّر أنّ هناك لبْساً في التعارض بين المدرسة العربيّة والمعرفة.

كان العام الذي رحل فيه الزّعيم عن عالمنا، ليبقى ظلّ

أسطورته يحتلّ الأفئدة من مكانه الآخر ويمارس سطوته.
كانت القاهرة التي قدمتُ إليها ما زالت مفْعَمة بحضور غيابه الكبير وصورته.
كانت الجنازة التي حملتها الحشود على القلوب والأكتاف تطبع مصر والأرض العربيّة بطابع هذا الرحيل المفاجئ، الذي خلق الحيرة والشكّ في استمرار نهجه ومراميه. فثمة في الأفق القاتم لهذا الرحيل ما ينبئ بعكس ذلك. ثمة علامات شؤم تتناقلها الألسن والصحف والمنتديات.
كنتُ، وأنا أعبر ميدان التحرير، دائما أستعيد مشهد الجنازة الأسطوري. وأسطوريّة هذا المشهد الجنائزيّ ليس من باب الترميز والاستعارة بقدر ما هو تسجيليّ في واقعيّته. فالجماهير العربيّة من المحيط إلى الخليج، كانت تحمل النعش بقلوب مكلومة ودموع حرّى، وكأنما تحمل الأمل الأخير الذي احتضنته بعواطفها بعد طول شقاء وغياب. وطريق التحرير– منشيّة البكري حيث ينام الزعيم ليست إلاّ تلخيصاً مكثّفاً لما تموج وتحتدم به أرض العرب بأرجائها الفسيحة الثكلى بهذا الإختفاء الصاعق. كما كان جمال عبد الناصر، الرمز المكثف الذي انطوى في شخصيته الكاريزميّة، العالم الأكبر، بالنسبة لها، الثورة والكبرياء، ونهضة العرب الحديثة على نمط الأبطال التراجيديين الذين شكّلوا مفاصل التاريخ الجديد لشعوبهم والعالم. لكن عبد الناصر كان بطلاً مأساويًا أكثر مرارة وغصّة من أبطال المآسي الإغريقيّة وغيرها. فلم يعْد المقاتل إلى داره بعد سلسلة المآسي والإقتلاعات، ولم يتحقّق شيءٌ على الأرض إلاّ قليله الذي تلاشى بسرعة أو كاد في خضمّ العواصف التي حطّمت السفن والأحلام قبل أن تبحر نحو البعيد.

* * *

إذا كان وعيُ الجماهير العربية المندفعة والفطريّة على ذلك النحو البريء الذي ظلّ وراء الزعيم والأحلام حتى في الهزائم والنكبات، من غير مساءلة ولا حتى مجرّد الشك في طبيعة المسيرة التاريخية ونتائجها، التي يتنكّبُها خطاب الزعيم بمظاهره المختلفة. أي ظلّ ذلك الوعي بمستواه الخرافي من غير أن تعكّر صفوَهُ شائبة، فإن وعي النخبة السياسيّة والثقافيّة والطلاّبيّة، أصابَه الكثيرُ من الشوائب والتصدّعات، باستثناء ما دُعِي بالخطّ الناصري، وحتى هذا الخطّ لم يقتفِ حرفيَّة الخطاب السابق. صار منفتحاً على آفاق ومتغيّرات أخرى، وهو الانفتاح الذي بدأه عبد الناصر بالكثير من الحنكة والحسّ السياسيّ الرفيع. الهزيمة الحزيرانيّة كانت الصدمة التي مزّقت تماسك ذلك النصّ القومي وفككت أوصاله باتجاه تبنّي مسارات سياسيّة وفكريّة أخرى، في طليعتها الماركسيّة على غير النهج التقليدي للأحزاب الشيوعية، وكذلك تيار الإخوان المسلمين. هذان التياران اللذان حَاوَلاَ تقاسم ميراث العواطف الناصريّة واستقطابها بشكل متوازٍ ومتقاطع يصل حدّ الصدام والتصفية أحياناً وهو الأمر الذي استثمره الرئيس أنور السادات لِصالح استمرار تفرّد نهجه السياسيّ في السلطة.
كان مطلع السبعينيات، ومنذ عام جنازة الزعيم يموج بالتنظيمات والرؤى ذات المنحى الماركسيّ اللينينيّ في الحركات الطلابيّة العربيّة، ولا نغفل طبعاً، التروتسكيّين والماويّين، وهو النهج الذي تبنّتْهُ قيادة اليَمَن الجنوبية وامتداداتها السياسيّة آنذاك قبل أن تنتقل إلى ثكنات اليسار الكبرى في الإتحاد السوفييتي. التيار الماويّ، وكتب (ماو تسي تونغ) ذات الأغلفة الحمراء والموجَّهَة أصلاً إلى الفلاّحين والشّغيلة في الصين، كانت هي الغالبة، خاصّة للطلبة المبتدئين من الخليج والجزيرة العربية قبل الإنتقال إلى كتب ذات طابع سجاليّ فلسفيّ بالمعنى التبسيطيّ الذي سوّقه قادةُ الأحزاب الشيوعيّة، للفلسفة الماديّة التي ستقود البروليتاريا إلى انتصارها الحتمي مثل كتاب (الماديّة الجدليّة والماديّة التاريخيّة) و(الأدب والمجتمع الطبقي).
كانت تلك الكتيبات ذات الطابع التوجيهيّ في التلقين والحفظ، هي التي تهيمن على الحلقات والجلسات. ومن هديها يستمدّ الطلبة ضوء النَّظَر والسلوك في تحليل أوضاع بلدانهم الاجتماعية والثقافيّة. رغم أنها كُتِبَت حول

أوضـاع تـفصلنـا عنـهـا فـوارق فـلكـيَـة في التركـيـبـات الإجتماعية والإقتصادية. حتى لتبدو المسألة المطروحة في ضوئها محض دعابة لا مرجعيّة تحليل جديَ ورغبة تغيير، مثلها مثل تطور اليمن الجنوبي وكوبا وتقدمهما علـى سويسرا وفرنسا وفق معـايير التمـرحل المـاركسي للتاريخ. لكنه الإيمان الطفوليّ لليسار الباحث عن مُثُل وشخصيَاتٍ وأفكار تحتذى وتقلّد أطرف تقليد وأقصاه... في تلك الأجواء المصحوبة بمراهقة جنسيّة صحراويّة كاسرة، لكنها مكبوتة تحت سقف السياسة وهوامّها. (الزّميلات)، مثلاً، يجب عدم إقامة أيَ اتصال جسديَ معهنّ، أو حتى غزل يـخـرج عـن المبـادئ الـفـكـريـة الـثـائرة، علـى جـاري طـهـرانـيَـة ثـوريَـة تـعـويضـيَـة في حركـات اليـسـار الجديد. طهرانيّة لم تختبر الحياة والأفكار بعد.

رغم هيمنة المناخ المـاركسيّ ذي المنشأ القومي، لا أذكر، أن هناك من يجرؤ على التعرّض بسوء إلى الزّعيم الراحل، أو الـتشكيك في نـزاهـتـه. كـان الـنـقـد يـتـنـاول دائـمـا مجمل عـنـاصر ثـورة يـولـيـو وبـنـيـاتـهـا الـعـسكـريّـة التي لا تؤهلها للقيام بأهداف الثورة الجذريّة، التي لابدّ أن تتحقّق في أفق الوعي المـاركسيّ وأحضان رؤياه الشاملة والكليّة للمجتمع والتاريخ والأدب وطريقة الأكل والحلاقة.

[هناك حكاية تُروى، كيف يُرتِّب «لينين» ذقنه وشاربيه في الصباح]

هذه الرؤية النقدية ذات النّزوع المـاركسيّ الـهلاميّ بمختلف تفرّعاته، هي بداهة سليلة الرؤى والمواقف السوفييتيّة منذ بداية حركـة الضبـاط الأحرار وانعكـاسـاتـهـا عـلـى الحـركة الشيوعيّة العربيّة والمصريّة منها. رغم أن حركة (حدتو) التي كانت تملك وجوداً في المجتمع العسكريّ والمدنيّ والتي تـعـاونت بشكـل عـمـيـق مـع حـركـة الضـبـاط وجـمـال عـبد الناصر، تعرّضت لانتقادات من قبل السوفييت وتجلياتهم المـاركسيّة في العـالم العربيّ.

في هذا السياق يستتبّ سؤال الخيار الأيديولوجي والفكريّ الـذي تـبـنّـتـه حـركـة يـولـيـو كـنـهـج عـمـل ضـمـن الاتـجـاهـات المتلاطمة في تلك المرحلة. هناك آخرون، دولا وحركات، حسموا هذا الخيار باتجاه الإشتراكية العلمية، ومثيلتها الـقـومـيـة والـرأسمـالـيـة ومـا يـشـبـهـا.. إلـخ. لكن إشكاليات التخلّف والتقهقر الحضاريّ ظلت عميقة في بنيات الحياة والمجتمع!!

جمال عبد الناصر وبعض زملائه خبروا في مطلع شبابهم وأحـلامـهـم أكثر مـن خـيـار واتجاه، مـن حـركـة الإخـوان المسـلـمـين بـقـيـادة حسن الـبـنّـا، والـدخـول في إطـارهـا التنظيميّ لفترة قصيرة دفعت بعبد الناصر إلى التوجّس والريبة حتى القطع النهائيّ، حين اكتشف بحدسه العميق أن هذه الحركة تعمل على تحويلهم إلى أدوات لأهدافها في الاستيلاء على السلطة. حتى الحركة الشيوعيّة (حدتو) كما سبق، حركة التحرير الإشتراكيّة التي أعجب بها عبدالناصر وخـالـد مـحـيـي الـديـن وآخـرون، كـاتجاه فـكـري تحرّري، وأعـجب بسكـرتيرهـا الـعـام (الرفـيـق بدر) تلك الشخصيّة الغامضة والمدهشة، حسب وصف محيي الدين لها. لكن هذا الإعجاب لم يبرح أن يتحوّل إلى نوع من الاحتقار حين عرف عبد الناصر، أنه عامل ميكانيكي (لم يكن يدرك أن المستقبل للميكـانيكيين). لكن إعـجابه بفؤاد كامل بقي وبـقـيـت أواصـره مـع الحركـة أواصر جـذر ومصير حـتـى انتصار الثورة والانقضاض على رفاق الأمس والتنكيل بهم في السجون التي ورثتها الثورة من العهد السابق. وهي عادة أصبحت نمطيّة من فرط تكرارها في تاريخ ثورات العالم بأكمله. حيث تندفع رغبة الجناح الواحد أو الفرد الـواحد في الاسـتـحـواذ علـى السلطة الكليّة، ليس بـاتجـاه افتراس حلفاء الأمس واستئصال شأفتهم، وإنما تجاه أبناء الحركة أو الثورة نفسها باسم الاتجاه الصحيح وتصويب الانحراف في المعسكر الذي أصبح خصماً، لا عدالة من غير فضحـه وتـدمـيـره تـدميراً لا هـوادة فـيـه، مـثـلـه مـثـل الـعـدوّ والـعـمـيـل. وفي تـاريـخ هـذه الحـركـات والإنـقـلابـات يـتـفـوّق تمزيق الرفاق لبعضهم، تدمير العدوّ الذي من أجل دحره قامت الثورة والحركة.

هـذه الإشـارات إلى وقـائـع حـول الخيارات الأيديولوجية والـفكرية وتماسّـهـا الـعميق مـع حركة الضبّـاط الأحرار والثورة والنظام الذي قذف بتهمة العسكرتاريا ولم يأتِ من الشارع والزقاق والقاعدة العريضة للجماهير، تحاول طرح السؤال الذي كان مطروحاً كاتهام من قبل أوساط يساريّة ويمينيّة، إن صحّت هذه الثنائيّة في الحالة العربيّة، كون هذه الثورة أهملت هويّة الفكر الواحدة وتبنّتْ خليط أفكار من الشرق والغرب وأهملت الحسم النهائيّ الذي يكمن فيه الحلّ السحريّ الناجع لوجهة الطريق والمسيرة! وفق ما هو متداول في تلك الفترة.

لكن سؤال الشكّ نفسه حول جدوى مثل هذه الهويّة شبه اللاهـوتـيّة، وهـل سـتكـون كـفيـلـة بـانجاز «المشروع» الحضاري الشامل. أم أنّ هذا المشروع المحلوم به يقع في مكان آخر عصيّاَ وبالغ التعقيد، عبر قراءة وتتبّع خطى الأحداث والوقائع والثورات في التاريخ البشريّ، ماضيه وحاضره. هذا الحاضر الذي بيّن بقسوة ما آلت إليه تلك الخيارات المتبنّاة بمختلف مشاربها ومصادرها وأهوائها، من قبل دول بعينها، في ما دُعي بالعالم الثالث من حروب أهليّة وفقر وقمع لا حدود لسقفها المتطاول والساحق لحياة البشر والطبيعة.

في سياق الطبيعة العسكريّة لثورة يوليو والنظام الناصريّ يمكن التساؤل حول طرح هذه الطبيعة أو الصفة على إطلاقها مثل حركات وانقلابات عربية وعالم ثالثية كانت تجتاح تلك المرحلة، حيث لا يتّصف أصحابها بأي تكوين وامتداد مدنيّ في المجتمع. ولا شأن لهم إلاّ بالجنديّة والرتب والقيم العسكرية التي تربّت وشبّت عليها تلك الجيوش التي من مهام وجودها قمعُ المجتمع المدنيّ وبوادر نشوء تشكيلاته؟، فقادة يوليو الأساسيون خارطة وعيهم تشكّلت، في حضن المجتمع المدنيّ والعسكريّ على السواء، معظمهم انضمّ إلى أحزاب وهيئات مدنيّة لمدة تطول وتقصر وتلقّى تكويناً مدنيّاً مرموقاً.

إنّها ليست عسكريّة بالمعنى النموذجيّ. وحصر عسكريّتها على هذا النحو ربما كان متعجّلاً وأدّى إلى تصوّرات ساهمت في تأجيج الخلاف والصدام مع الفئات المشاركة الأخرى.

هل كان الخلل في مكان آخَر غير الطبيعة العسكريّة المزعومة التي لا يمكن أن تُواكِب وتنجز «مشروع» التحوّلات الكبرى في التاريخ الذي يُمارِس مكرَه ومراوغته أحياناً بعيداً عن إرادات البشر وأحلامهم؟

الثورات الشعبية التي لم تأتِ من ثكنات العسكر لم تَلْقَ مصيراً أفضل، والسنوات الأخيرة من القرن الفائت قدمت الدليل الدامغ بعد الآخَر في جهات وجغرافيات مختلفة، على الإجهاض والفشل الذريع والارتطام بالأفق المسدود!

* * *

ظلَّ الزعيم حاضراً، وصورته الشخصيّة المشعّة بالألوان والنظرة المتفحّصة في تلك الغرفة شبه المعتمة، لم تغِب ولم تتوار، لكنّ خطابه السياسيّ والفكريّ أو معظمه بدأ في التواري والغياب، وإن بقيت ثوابت معيّنة حول أحلام العدالة والتحرير والإشتراكية متقاطعة مع تيارات واتجاهات مختلفة ضمن تصورات لم يعد الخطاب الناصريّ مرجعيّتها. توارى ذلك الخطاب الذي اجتهد فيه الزّعيم مع رفاقه ومن ثمَّ مع مثقفين مصريين بارزين من أدبيات وتنظيمات الحركات الطلابيّة مصريّاً وعربيّاً. وباستثناء الشريحة الناصريّة وبداية تلاشي هذا الخطاب في المؤسسات الرسمية التي لم تنتظر طويلاً كي تُغيِّر الدفّة والشراع نحو أفق آخر، وصل ذروته في نحر الثورة لنفسها فيما عرف بالحركة التصحيحيّة ٧٣ عبر الرئيس أنور السادات والتي وصَفها أعداؤها بالثورة المضادّة التي جاءت لتستأصل كلَّ ما بشّرتْ به وأنجزَتْهُ ثورة يوليو وعبد الناصر، طوّحت بكلّ تلك العناصر والتطلعات والوجوه إلى عالم خارج الفعل والمشاركة في الحياة السياسيّة والمدنيّة والصحفيّة التي كانت مركزها ومدارها على مرّ السنوات الفائتة..

بدأت صور الزعيم المعلقة على الجدران والمؤسسات والأماكن العامة تتقلص تدريجيًا حتى أوشكت على الإختفاء، لكن ليس من قلوب الناس ومشاعرهم التي بقيت

خبيئة ومطمورة في لهاث المعيش القاسي.

هل لو عاش عبدالناصر وكانت له فرصة البقاء حتى المرحلة الراهنة، هل ستبقى صورته على هذا النحو المثالي الحالم؟ أم أن صيرورة التاريخ والأحداث أكثر عناداً وعلى نقيض رغبات الأحلام والأفراد والجماعات؟

أمّا أدبيات اليسار ونشاطات أوساطه الطلابيّة والسياسيّة، فقد بدأت بنبرة هذا التغيّر والتحوّل بعد الكارثة الحزيرانيّة وأخذت مداها لاحقاً مع نزوعها الماركسيّ الذي ارتأت فيه الطريق الأمثل لمواجهة تراكم النكبات والانكسارات، وهو الطريق نفسه، بجانب طرق أخرى أبرزها تيار الإخوان المسلمين الذي طالبت بعض الأحزاب والمثقفين في مصر والعالم العربيّ، عبد الناصر ويوليو في حسم الخيار الأيديولوجي وعدم التردّي في مهاوي اللاخيار الذي سيفضي إلى الفشل والإجهاض في نظرهم. وفي هذا السياق، وبحكم طبيعتهم الفكريّة، لم يطالبوا بتوسيع الأطر المدنيّة والديموقراطية، والتي أخذ تعاظم الأجهزة وهيمنتها على كل أوجه الحياة في إلغائها وسط الإلتفاف الشعبيّ الواسع والمنقطع النظير حول عبد الناصر، الذي تستمدّ منه تلك الأجهزة شرعيتها وسلطتها، حتى في الأشياء الكثيرة التي لا يمكن أن يُقرّها بسبب وعيه العميق بالتاريخ وطبيعته الإنسانيّة.. لم يطالبوا بتعميق التعددية التي هي من مكاسب الحركة السياسيّة والثقافيّة قبل يوليو وتعميقها. فلم تكن المسألة الديموقراطيّة مطروحة بشكل أساسيّ في البناء المجتمعيّ والمؤسّسيّ، عدا الديموقراطية المركزيّة أو بمفهومها الإشتراكيّ ذي الطابع التجريديّ المحض.. ربما طالبَ بها مثقفون ليبراليون، لكنهم غير مؤثّرين بحكم تهميشهم وغربتهم في ذلك المناخ الذي كانت تطغى عليه الحشود والمواجهات الواقعيّة والمتوهَمة في الداخل والخارج. ففي مثل تلك الظروف الحالكة ليس من الأولوية طرح مسائل كالديموقراطية والتعدّدية في العالَم الثالث كَصَدى لتجارب الحكم في المعسكر الإشتراكيّ والإتحاد السوفييتي، فهذا الطرح لا يعني سوى تسلل الأعداء واستغلالهم للمناخ الديموقراطي لضرب المنجزات وتحطيم المستقبل القادم من غير شكّ، وضرب وحدة المجتمع المتماسك. ومن فرط مكر التاريخ ودهاء القَدَر أن هذه المسألة ومخاوفها وسياجاتها وأسوارها في اللبّ والصميم، هي التي حطّمت أعظم امبراطورية حديدية في العصور الحديثة. وربما ستحطم الأخرى التي تلتقي معها في العنفوان التوتاليتاري الخفيّ والمعلن، وإنْ عَبْر مسالك مختلفة.

بداهةً لم تكن الحركات الطلاّبيّة، التي كنا نعيش في غمار أفكارها واستيهاماتها، والتي تطرح نفسها عبر الطابع النقابيّ هروباً من التُهَم السياسيّة المباشرة. وهي حركات من معظم البلدان العربية التي تتوزّعها والتي كانت القاهرة مركزها حتى انقلاب الأوضاع السياسيّة ورحيل المركز وتوزّعه بين بيروت والشام وبغداد. لم تكن إلاّ أسيرة هذا الجهاز الأيديولوجي ومفرداته وأوهامه حول الطابع الجذريّ للمفاهيم الثوريّة ورؤيا التقدّم والتغيير. والتي لم يكن عبد الناصر ويوليو إلاّ إجراء مرحلياً (لأنه لم يكن ثورة شعبية) للوصول إلى جنّة النظريّة التي تتعَالى شآبيب الإيمان من سمائها الصافية. عكس ما كنّا نُردّده حول رماديّة النظرية واخضرار الحياة (ماركس) التي استعارها من (غوته) الذي لم نكن نعرفه في تلك الفترة. عكس «نيتشه» الذي كانت معرفتنا به عبر كتاب «الماديّة»، كممهد للنازيّة والملهم الفكري والنظري في إرادة القوة بالمعنى السطحي والعضلي، لادولف هتلر!

كانت الحياة والوقائع على الأرض هما الغائبان الأكبران. وكنا نغرق في مياه التجريد وخدر القراءات المبسّطة.

في الضياء الذي بدأ في التلاشي، وحين تنفضّ حلقة النقاش حول موضوع ما من تلك المواضيع المطروحة والتي تمتدّ وتتشعّب من «نظرية البؤرة» حتى المرأة في انجولا وجزر القمر وجبال ظفار والبحرين ويوّلي الزملاء الأكتاف مغمورين بغسق الغياب، كنت أفكر في عزلة كل منا وفي الظروف التي ستفضي إلى شتات الشمل وأراها قادمة من غير رحمة.. وفي الواقع أو كثير منه لم تكن تلك الحركات تمارس فروقاً جوهريّة، عكس ادّعائها عن

ممارسة الأجهزة والحركات الناصريّة، عدا ادّعاء الإرتباط المصريّ الملتبس بالنشيد الأمني والاتحاد السوفييتي وفلكه المهيمن، وهو ارتباط آليّ في تبعيّته النظريّة خاصّة بعد أن تحول الماويّون إلى الفلك نفسه. وهو ادعاء لم تُقِرَّهُ يوليو وعبد الناصر الذي كان يطمح إلى التعامل من مواقعه العربية الخاصة الذي أعاد لحمتها بعد قرون من التشظي والضياع.. وحول خلاف شكليّ عن أولويّة المسألة القومية والصراع الطبقي..

توارى خطاب الزعيم من تلك الأدبيات الطلابيّة في الاسم والتفاصيل لتحل الأقنعة الماركسيّة. هذا الخطاب نفسه الذي لم يسعفه الزمن والقلاقل لبلوغ طور التحقق والنضوج في الواقع والنظريّة، وكان مشدوداً إلى ما هو على خلاف معه في الخطاب الإشتراكيّ العلميّ السائد على إيقاع ووتيرة الأحداث العاصفة، وفق نماذجه المتحقّقة والمطموح إليها على مستوى العالم. وكان مشدوداً إلى مرجعيّات هي بالضرورة ذات طبيعة غربية في جانب الإنبعاث القوميّ لخطاب التنوير الأوروبيّ. وهي سمةٌ تتقاسمها الأحزاب القومية والبعثيّة.

هل هي أصوليّة الخطاب اليساريّ وأوهامه، وإن تعدَّدتْ الأقنعة والتفاصيل التي تسوق قطيعها الحالم وسط كثافة دخان السجائر والزجاجات الفارغة ولغط الزملاء والرفاق والأماني، التي ربما يكمن جمال لحظاتها الغاربة في عدم تحققها؟

* * *

هل هي أصولية الخطاب العربيّ اليمينيّ واليساريّ على أرجاء مختلفة ومتناقضة؟ وهي الأصولية التي تحاول أدلجة وتعليب كلّ شيء تطالُهُ براثنُها، حياةً وفكراً وأدباً. وكل ما لا يتّفق مع تصورها رؤيةً وسلوكاً، فهو بالضرورة محرومٌ من نعمة الحقيقة ورضا الشهادة، محكومٌ عليه بالمنفى والعزلة و«النخبوية» المذمومة ذات الأبراج العاجية البعيدة عن الجماهير والشارع والأوحال والهموم. فحين تذهب الكتابة إلى طرْقِ إشكاليّات ذات طبيعة معرفية صعبة خارج المتداول والمكرّر للطرح والسّجال، تُوصَمُ بالتفلسف المجّاني المتبرجز. وحين يذهب الشعر والأدب إلى محاولة ارتياد مناطق مفتوحة على الاحتمالات الجماليّة والتجريب واللعب الحرّ للمخيّلة، يُوصَف بالنأي عن «الأدب الهادف» وبأنه أدب مترف وعديم الفائدة.

هكذا كانت ثيمة المواجهات بيننا، نحن من نحاول أدباً وفناً والزملاء الذين لا يرون فيه إلاّ انعكاساً مبسّطاً للتصور السياسيّ وامتداداً له..

إنها الصفات التقليديّة التي يبثّها أي جهاز أيديولوجيّ عبر التاريخ. تتنوّع الأوصاف والتخريجات، لكنها جوهرياً تظلّ مشدودةً إلى طبيعة واحدة، إلغاء القيم الجماليّة والروحيّة، إن لم تكن مطيّة تجرّ أسمالَها وراء الدعاية والتحريض دولاً وجماعات معارضة.

تتعارض تلك الجماعات وتصل حدّ التحارُب والإفناء المتبادل، لكن النظرة تجاه الأدب والثقافة بما فيها الثقافة الدينيّة نفسها، هكذا لا تختلف نظرة الأجهزة المتقاتلة من (غوبلر) حتى (غدانوف) و(مكارثي) ومن حسن البنّا حتى شعراوي جمعة وخالد بكداش، من قمة الهرم حتى أسفله وأدناه، يُخْتَزَل جوهر الكائن وماهياته الكيانية والروحيّة العميقة فنّا وديناً وثقافةً إلى بعد دعائي من أبعاد السلطة القائمة أو تلك التي يطمح إليها المعارضون. إنها (أي السلطة) ضالّة الجميع وهدف الفرقاء والمتحاربين بكل الوسائل القذرة لهذه الغاية القصوى والنهائيّة، حتى لو تحوّل المجتمع إلى حطام وجثة هامدة..

الحركات الطلابيّة كانت أكثر تشدداً يصل حدّ الإنضباط العسكريّ بحكم قصور التجربة والوعي، من مرجعياتها الحزبية والسياسيّة تجاه المحاولات الأدبيّة والفنيّة لعناصر من الأوساط نفسها، وأكثر تطرّفاً في الفرز والإقصاء. مثالها الأدبيّ والفنّي كان لا يتجاوز عربيّاً، أحمد فؤاد نجم ومظفر النوّاب والشيخ إمام ومحمود درويش في قصائده الأولى وشعر المقاومة وكرامة مرسال ومن ثمّ مارسيل خليفة وفيروز بصورة تحمل على

التأويل القَسْريّ واستخلاص الدلالات الثورية من أغانيها!
ومن على شاكلة هذا المثال ونمطه «الثوريّ» عربيّاً وعالمياً، والذي يختلط في حومته الحابل بالنابل والحقيقي والزّائف السطحيّ وهو الأغلب. ولا يجب الخروج على هذه المعايير والفروض «البروكستية» فهي إرْث الشعوب ومستقبلها.

جيل الفنّانين من السيدة أم كلثوم حتى عبد الحليم وعبد الوهّاب.. إلخ، لا مكان لهم في أوساطنا، إلاّ من جرفه الحنين والعاطفة. فصار يسمعهم سِرّاً وسرقة. وإدانة السيدة أم كلثوم كونها سبباً من أسباب الكارثة الحزيرانيّة، يجري مجرى التندّر والطرافة، لكنه في الواقع عين ومؤشّر من مؤشرات مستوى الوعي النافذ في تلك الفترة وما زال يسري في أوصال كثيرة. ويذهب الشطط برفض هؤلاء المطربين حتّى في أغانيهم الوطنيّة الثائرة. فهم لم يُعَمَّدوا بعماد «النظرية» الحقّة، وبانتظار ذلك، فلا أحد يسمعهم حتّى ماتوا من غير أن يتراءى لهم سطوع الحقيقة.

* * *

من الفطرة والخرافة و«وعي» البراءة الأولى لأهالي القرية حتّى الوسط الطلاّبي ذي البراءة المختلفة المدّعية والمتعالِمة. ومنه إلى بدايات الوسط الثقافي الذي شهد إرهاصاته في الوسط الطلاّبي. في القاهرة المزدانة دائماً بأهلها ونيلها ومقابر عصورها المختلفة والمزدانة بالأصدقاء والطفولات والذكريات التي لا تمّحي، يمضي خبط مسار الوعي المتقلّب في وضوحه وعتمته. من الفطرة والتبسيط حتى الوعي الأدبيّ النازع نحو المخيّلة وشيء من التركيب والتعقيد.

كانت كلمات- مصطلحات، مثل «الإلتزام» و«المثقّف العضويّ» بعد «الواقعيّة الإشتراكيّة» تتهادى بأطيافها وطقوسها الاحتفالية المناضِلة، بين الطلبة أصحاب النزعة التنظيريّة والزعاميّة، الذين انتهى المطاف ببعضهم في البلاد الخليجيّة وغيرها، إلى سفراء ووزراء ومسؤولين، كانت غائمة في أذهاننا وبعيدة، لكن تطبيقها القاطع يجري على كلّ شيء يلهج باسم الثورة والتمرّد في الأدب والفنّ مهما كان إسفافه وركاكته وانعدام موهبته.

كان «المثقف العضويّ» كلمة السرّ ومستودع الحكمة، ليس في أوساط الطلبة بتواضع المعايير والتوصيف، بل في أوساط المثقفين وفعالياتهم وندواتهم. كانت تلك الصيغة «الغرامشية» نسبة إلى «أنطونيو غرامشي» تحتلّ واجهة وعي السبعينيات في إضاءة وحلّ إشكالية المثقف مع السلطة والمجتمع، بعد أن تراجع، على نحوٍ مَا مفهوم «الإلتزام»، تلك المقولة ذات الظلال الماركسيّة في مناطق تفكير الفيلسوف الوجوديّ الشهير.

تلك الإشكالية، المعضلة التي تشعّبت وتعقّدت أكثر، بعد ثورة يوليو، ودخلت في دهاليز وحقول من السجال السياسيّ «الفكري»، بحيث إن استشارة «غرامشي» حول عضويّة مثّقفه لم تعد كافية، فدخل السّجال إلى مناطق محرّمة وسوء فهم شديد، أدّى إلى ذلك الصدام المعروف بخلفياته وصلاته الحزبيّة والتنظيميّة، حتى إبرام العقد بين الطرفين الذي خرج بموجبه المثقفون من السجون ليكونوا فاعِلِين ومسؤولين في أجهزة الدولة.

المرحلة الجديدة، مرحلة الستّينيات انطوت على إنجازات أدبيّة وإبداعيّة كانت علامة في الحياة الثقافية المصريّة والعربيّة، أثمرت تعاوناً خلاّقاً بين الطّرفين.

«لقد عامت الطبقات في هذه اللحظة على سطح التاريخ» كما عبّر «غرامشي» تلك الطبقات الغائمة أصلاً في مجتمعات سديميّة التركيب والتطوّر. وصار المثقفون على رأس مؤسّسات الثقافة وغيرها، مُشارِكين حتّى في القرار السياسيّ. فكانت فترة الستينيات، بهذا المعنى، شبه مثاليّة في ذلك السيّاق الصداميّ العنيف. فيها ربما أحسّ المثقف بنوع من الهدنة وراحة الحياة والضمير الممزق بين «مبادئ» تشده إلى عرينها، ودولة وطنية قومية لأول مرة، كان يحلم بأن يكون جزءًا من نسيجها وأهدافها.

هذا النوع من التوافق التاريخي، إن لم أقل الانسجام، لأن المثقف الحقيقيّ لا يمكنه التخلّي عن طاقته النقديّة، تجاه الوجود بأكمله، مهْما كانت الشروط المحيطة، يدفع بمثقف

ليبيراليّ (سعد الدين إبراهيم) إلى إقرار ضرورته الحتميّة في أيّ مشروع نهضة حقيقيّة في التاريخ. وأمثلته على ذلك اليابان، التي قامت نهضتها الحديثة على التعاون الكامل بين النخبة المثقفة والنخبة الحاكمة. وبريطانيا عبر الجمعيّة الفابيّة التي استطاعت أن تحدث من التغيير ما يحتاج إلى ثورة دمويّة هائلة، وكذلك نهضة أمريكا في تعاون وتحالف بين رجال الفكر ورجال السياسة، حسب تعبير سعد الدين.

كل هذا أثبت التاريخ والوقائع صحته من غير مبالغة. ولا يتطرق سعد الدين إلى أي مثال من التاريخ العربيّ الذي يرى أنه غير جدير بذلك، قديمه، مثل الدولة العباسيّة، وذروة ازدهارها الكونيّ، ودور ذلك التوافق الخلاّق بين نخبة العلماء والفلاسفة والنخبة الحاكمة. وعلى نحو آخر، كانت بداية جيدة لو استمرت وتعمّقت أفقا وتعدّدية، مرحلة الستينيات المصرية، التي لا يرى فيها بعض المثقفين إلاّ استمراراً للتوتّر والقمع من غير أي منحى إيجابيّ.

* * *

المرحلة الناصريّة كانت مشروع أمل وحلم لم يكتمل، وربما أجهض قبل بدايته الحقيقيّة حول طموحات النهضة الحديثة التي لا تمتّ بصلة مُقارنةٍ مع ما دُعِيَ بنهضة محمد عليّ، ذلك المُغامر الألبانيّ ذو النزعة الإمبراطوريّة الشخصيّة، أكثر من أيّ مشروع آخر. ولم يكن ذلك الأميّ الطموح، الذي تعلّم الكتابة في الأربعينيات من عمره، صانع تلك الحلقة الهامة في التاريخ المصري، بقدر ما كانت النُّخب المصريّة ومسار تطوّرها؛ لكنّه (أي المشروع الناصريّ) ترك آثارا عميقة على الأرض المصريّة والعربية، وعلى مستوى العالَم، فلأول مرة يتبلور البعد القوميّ في كافة مستويات وشرائح المجتمعات العربية، وهناك الكثيرُ من الإنجازات والأطروحات العظيمة بمنطق التاريخ، ليس هذا مجالُها، التي ساهمت في صياغة العالَم الجديد (مثل حركة عدم الانحياز)، حتى ولو أتى عليها الزمن بمعول الهدم والتدمير، تظلّ جزءًا مضيئاً في الذاكرة العربية.

تحية لجمال عبد الناصر الذي قاد هذا المشروع من غير سفك دماء ولا مجازر، عوّدتنا عليها الثورات والانقلابات. كانت عينه على التغيير والنهضة وليس على الانتقام والتمثيل بمن كان على سدّة الحكم.

خمسون عاماً انصرمت بتحوّلاتها السياسيّة والفكرية والعلمية الكبرى التي تختزل في مسارها الصاعق آلاف السنين الضوئيّة.

هل يحقّ لنا التساؤل حول ما آلت إليه أمورُ العَرَب في العلم والحضارة والمعرفة؟ وما هي مكانتهم في هذا العصر الأكثر قلقاً واضطراباً وعلماً.

تلك المكانة التي تبيّن خرابها الأقصى وفسادها المتراكم في التعامل مع المنعطفات المصيريّة كالقضيّة الفلسطينية في اللحظة الراهنة التي يدفع بها الأعداء إلى الإفناء والإبادة لولا المقاومة الفريدة في التاريخ البشري بكامله لشعبها ورغبة البقاء والحياة بعيداً عن الإخضاع والعبودية المطلوبين. وقبلها وبعدها (القضية) حول قضايا التنميّة والأفق الحضاري المنتظر الذي آل إلى إرث هائل من الإحباط والهزائم بمختلف مستوياتها وسوء الحال الذي يتداعى يوماً بعد آخر..

وبعد هذه الانهيارات في الدول والأفكار والمبادئ الأخلاقيّة بالمعنى الإنسانيّ العام؟ وهل ما زال وعي الناس في القرى والمدن العربيّة على حالته الخرافيّة البدائيّة، وإن جفّت ينابيع عواطفه النبيلة وجَرَفَها الطاعون؟

* * *

لقد تحطّمت السُّفن قبل أن تبحر إلى البعيد. وَحْدَهُ الزعيم أبحر في مشهده الجنائزيّ العاصف. ربما تَذَكَّر، وهو يَعْبُر في موكبه من ميدان التحرير إلى منشية البكري، ويعبُرُ الأرض العربيّة قاطبةً، أنه قرأ في طفولته اسطورة الإله الفرعوني (رَعْ) الذي أوجد العالَم من بصاق ودموع... ونام إغفاءته الأخيرة.

سيف الرحبي

باريس صيف ٢٠٠٢



المحتويات





اليمن السعيد

أناشيد المياه أناشيد الحجر

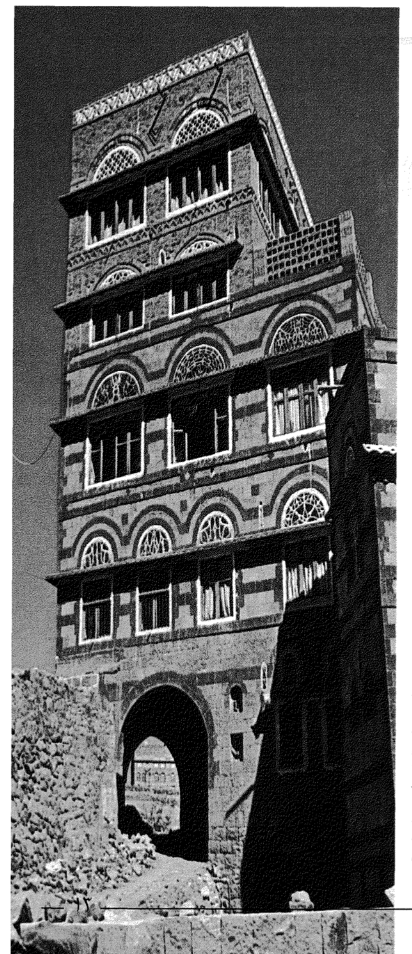
عزالدين باش شاوش* ترجمة: خالد النجّار**

في المحيط الهندي، ونحو الجنوب، غير بعيد عن القرن الافريقي، ينفصل اليمن. وهو صقع قد اشتهر منذ أزمنة سحيقة باسم آرابيا فيليكس ARABIA FELIX أي «بلاد العرب السعيدة». يقع اليمن على امتداد البحر الأحمر. ويشكّل استمرارا لمساحات شاسعة متحجّرة هي نفسها امتداد لصحراء لا تنتهي. وتعود شهرة اليمن في القديم على وجه الخصوص؛ إلى ماتنتجه من مر، ولبان. ففي وقت مبكر من القرن الخامس قبل الميلاد ذكرها المؤرخ اليوناني الكبير هيرودوت، قال: «ومن ناحية الجنوب، فإن آخر الأصقاع المسكونة هي بلاد العرب: وهي البلاد الوحيدة في العالم التي ينبت فيها اللّبان، والمر، والدّارصيني، والكافور، واللاّذن».

وعلى امتداد بلاد العرب الجنوبية هذه تشكّل الجبال مضانّا. ومن بعيد أو من قريب يبدو الافق متحرّكا. وعلى صفحته ترتسم كتل كبيرة من الحجارة الدّاكنة. ومن بين التّلال الحجريّة تلتقي فجأة هنا، أو هناك بوهاد أو أودية سحيقة؛ تعقبها مصاطب أو سهول مجوّفة .

هذه المشاهد الفريدة شبيهة بموسيقى نودّ سماعها إلى ما لا نهاية. ويبدو الزمن هنا وكأنّه قد توقّف، لا أثر لبشر ،ورغم ذلك يصلنا ضجيج الأزمنة السّحيقة عبر الرّياح. وتنتشر في هذه الوهاد حجارة منقوشة، عليها كتابات تشهد أن البشر، ومنذ أحقاب طويلة استطاعوا السّيطرة على تدفّق المياه؛ وتوصّلوا إلى تنظيم زراعة مستقرّة.

* مؤرخ وأكاديمي تونسي ومستشار الأمين العام لليونيسكو حاليا.
** شاعر ومترجم من تونس



بين التخييل وإستعادة الماضي: الذاكرة الخصبة

منذ القديم، لا يكاد يوجد في الدنيا بلد فاق اليمن في إطلاق الخيال. لقد ظلّ سحر اليمن ولزمن طويل مرتبطا جوهريًا بأسطورة الطّيوب الذائعة الانتشار؛ وخاصّة في اليونان القديمة. وهكذا فمن بين الأشياء التي تخيّلها الإغريق « أن طائر الفينيق(١)، وهو طائر الشّمس، عندما لا يعود قادرا على اقتفاء الشمس في مسارها، ولا على اللّحاق بها في سمت السّماء، فإنّه يتّجه لدى اقتراب أجله نحو بلاد العرب، وهناك يبني عشّا من أغصان أشجار الأفاويه التي تأكله النار، ومن رماد أغصان اللّبان والمرّ هذه، يُبعث طائر الفينيق حيّا من جديد.»

في بلاد العرب هذه يضوع - كما جاء في خبر هيرودوت - عطر طيب إلهي، وقد نسجت خرافات مختلفة حول الطّرق والأساليب المستعملة للحصول على اللّبان، وعلى الأفاويه، وعلى العطور– وهي الموادّ التي كانت تدرّ على عرب الجنوب ثروات طائلة من خلال النّفاذ بها في طرق القوافل.

وهذا ما نقله هيرودوت نفسه:

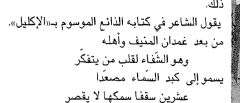
«.... ولجني الدّارصيني فإنّ العرب تغطّي الجسد كلّه حتى الوجه بجلد ثور، أو جلد أيّ حيوان آخر، ولا تبقي سوى على العينين. ثم تنطلق في البحث عن هذه الشّجرة. فهي تنبت في بحيرات ضحضاحة غيرعميقة، تعيش قربها حيوانات طائرة، شبيهة بخفافيشنا،لها صيحات مخيفة.

أمّا جني الكافور؟ فهو أيضا أكثر إثارة. في أيّ الأصقاع ينبت ؟ لا أحد يعلم. والشّرقيّون يؤكدون أنه ينبت في البلاد الخرافيّة التي ترعرع فيها الإله ديونيزوس.وكلّ مانعرفه عن الكافور أنّه يحمل اسما فينيقيًا. ويقال إن طيورا عملاقة تنقل قشر الكافور إلى قمم الجبال الوعرة، حيث تبني به أعشاشها، وتخلطه بالطين. وللحصول على الكافور فإن العرب تأخذ قطعا كبيرة بقدر الإمكان من لحوم الثيران، أو الحمير، أو لحوم أي حيوان آخر. وتضعها على مقربة من أعشاش هذه الطيور؛ ثم تسرع بالاختباء. فتتهالك الطيور على هذه اللّحوم، وتأخذها إلى أوكارها الهشّة التي لا تتحمل ثقلها فتتصدّع، وتتساقط قطعا. حينئذ يهرع إليها العرب لاستخلاص الكافور الذي يسوقونه فيما بعد إلى مختلف البلدان...

أما اللاّذن ،وهو صمغ دبق. فهو أيضا يأتي من مواضع أكثر إدهاشا. وله رائحة عطرة جدًا، والحال أنه يستخرج من موضع شديد النّتونة: فهو يتعلّق بلحا المعزى: فيؤخذ من شعرها الكث الذي يلتصق به كالغراء(٢). و يدخل اللاذن في تحضير كثير من العطور...» .

ومع هذه الذكرى السّحيقة لتجارة الطّيوب في بلاد العرب. تنضاف النّتائج التي تتوصّل إليها بانتظام البحوث الجارية، والمطّردة؛ والتي تكشف عن المهارة الفائقة لمهندسي الري

في اليمن القديم. والبحوث الأكثر بروزا تتعلق بأحد الآثار الفنيّة الجليلة ألا وهو سدّ مأرب ذائع الصّيت. ذاك المعلم الفنيّ المهيب؛ الذي ظلّ قائما حتى أواسط القرن التّاسع عشر. وأوّل وصف له يعود إلى سنة ١٨٤٣ كان قد قام به أحد المستكشفين الأوروبيّين. هذا المعلم لم يأت ذكره إلاّ في التّراث العربي، المدين بدوره لما جاء من ذكر شهير لهذا السدّ في القرآن الكريم.قال الله تعالى في الآيتين ١٥- ١٦ من سورة سبأ:



﴿لقد كان لسبأ في مسكنهم آية جنّتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور، فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتي أكل خمط وأثل وشيء من سدر قليل﴾.

هذا الذكر أعقبه حكم الله الذي انفذه فيهم؛ وهو جزاؤهم بما كفروا، اذ جعلهم ربّهم عبرة للآخرين، كما جاء في سورة سبأ في الآية ١٩. قال تعالى:

﴿فقالوا ربنا باعد ما بين أسفارنا وظلموا أنفسهم فجعلناهم أحاديث ومزقناهم كل ممزق إن في ذلك لآيات لكل صبار شكور﴾.

ولقد ثبت تاريخيًا أنّ السّد، ورغم التّرميمات المتعاقبة التي أجريت عليه لإعادة بناء مصارف مياهه؛ كان قد توقف بشكل نهائي أواخر القرن السادس، حوالي ٥٨٠ ميلادية أي قبيل البعثة المحمديّة. ونحن نعرف أيضا أن هذا السد، سدّ مأرب، اشتمل على حوسين لسقاية أرضين. حوس يقع إلى الشّمال؛ والآخرى إلى الجنوب. وتروي مياهه مساحة تربو على الخمسة آلاف هكتار من الأراضي: وهذا يتوافق مع ماجاء في القرآن الكريم: ﴿لقد كان لسبأ في مسكنهم آية جنتان عن يمين وشمال﴾.

ولكن، وانطلاقا مما أخبر به القرآن الكريم من قصص صارت مأثر: نسجت المخيّلة الشعبيّة على منوالها خرافات كثيرة. وهكذا صارت حدائق ملكة سبأ من الاتّساع حتى أن الفارس لا بد له من مسيرة أكثر من شهر ليقطعها من أقصاها إلى أقصاها(٣). أمّا السّيل العرم الذي هدم سدّ مأرب. فقد كان كارثة: شكلت بداية انحطاط الحضارة في بلاد العرب الجنوبية؛ ودفعت السكان في حركة تنقل، وهجرة. وهي الهجرة الكبرى للقبائل العربية الجنوبية نحو الشمال.

وفي تلك الحقبة؛ قبل بدء انهيار مملكة سبأ مع مطالع القرن السادس ـ مملكة سبأ التي كانت تمتد أراضيها على قسم كبير من اليمن الحالي ـ فان بلد المزارعين والتجار هذا كان قد بلغ رقيا كبيرا في فنون العمارة بشكل خاص. ولقد ظلّ صدى هذه العمارة التي بلغت شأوا عظيما يتردّد على امتداد قرون طويلة في الآداب التي كثيرا ما تلجأ إلى التصوير الغرائبي. وهكذا نجد عالم النحو اليوناني السّكندري أغاترشيد، وهو أحد أعلام عصره ـ عاش في حدود ١٢٠ ـ ١١٠. قبل الميلاد ـ يورد في أحد نصوصه.

قال: «لقد شيّد السبئيون أساطين كثيرة مذهّبة ومن فضّة، وسقوفا وأبوابا مزخرفة بأقداح محلاة بالحجارة الكريمة، وكذلك أيضا فجوات الأعمدة التي لها منظر بديع».

و في مأرب ذاتها «مدينة سبأ » ظلت حيّة ذكرى عظمة قصر سلحين القديم. وفيما بعد، ولمّا أصبحت مدينة صنعاء هي قاعدة الملك؛ بنوا فيها قصرا ملكيا منيفا آخر هو قصر غمدان، ولا يلبث هذا القصر أن تطبّق شهرته الآفاق، ويتغنّى به الشّعراء كأحد عجائب الدّنيا؛ وقصيدة العلامة والشاعر اليمني أبو محمّد الحسن بن أحمد الهمداني من أعلام القرن العاشر أفضل شهادة على ذلك.

يقول الشاعر في كتابه الذائع الموسوم بـ«الإكليل».

من بعد غمدان المنيف وأهله
وهو الشّفاء لقلب من يتفكّر
يسمو إلى كبد السّماء مصعّدا
عشرين سقفا سمكها لا يقصر
ومن السّحاب معصّب بعمامة
ومن الرخام منطق ومؤزر
متلابكا بالقطر منه صخره
والجزع بين صروحه والمرمر
و بكلّ ركن رأس نسر طائر
أو رأس ليث من نحاس يزأر
متضمّنا في صدره قطّارة
لحساب أجزاء النهار تقطّر

بيد أنّ اليمن سيظل في الذاكرة الانسانية أولا وأخيرا هو بلد الملكة بلقيس،ملكة سبأ.

و ملكة سبأ كما نعلم تحولت هي أيضا في الأدبيات الشرقيّة والغربيّة إلى شخصيّة خرافيّة. صارت ملكا للخرافة التي أضفت عليها سحرا، وغرابة، ونازعت ملكيّتها التّاريخ. وقد جرى في النّصوص المقدسة أن الملكة حقيقة واقعة، وأن تاريخها جزء من التاريخ العام.

لنقرأ المتن التوراتي: سفر الملوك الاول، الاصحاح العاشر.. الأخبار الإصحاح التاسع: «وسمعت ملكة سبأ بخبر سليمان لمجد الرب فأتت لتمتحنه بمسائل. فأتت إلى أورشليم بموكب عظيم جدا بجمال حاملة أطيابا وذهبا كثيرا جدا وحجارة كريمة وأتت إلى سليمان وكلمته بكل ماكان بقلبها فأخبرها سليمان بكل كلامها. لم يكن أمر مخفيّ على الملك لم يخبرها به فلما رأت كمل حكمة سليمان والبيت الذي بناه وطعام مائدته ومجلس عبيده وموقف خدامه وملابسهم وسقاته ومحرقاته التي كان يصعدها في بيت الربّ لم يبق فيها روح بعد. فقالت للملك صحيحا كان الخبر الذي سمعته في أرضي عن امورك وعن حكمتك ولم أصدق الأخبار حتى جئت وأبصرت عيناي فهوذا النصف لم أخبر به، زدت حكمة وصلاحا على الخبر الذي سمعته...» «انتهى: سفر الملوك»

وإثر ذلك، وبعد أن شهدت لسليمان بالحكمة، يأتي موكب تبادل

الهدايا بينهما قبل رحيل ملكة سبأ.
و قد جاء أيضا ذكرالملكة بلقيس، ملكة سبأ في الأناجيل باسم «ملكة الجنوب». كما بدت كشاهدة منبئة باليوم الآخر. وقد جعلت السّنن المسيحيّة وخاصّة في الغرب القروسطي من زيارة الملكة لسليمان بشارة بقدوم الملوك المجوس؛ ورمزا لظهور الكنيسة المبشّرة بين الوثنيّين. كما أوردت هذه النّصوص المسيحيّة أن الملكة برئت من عاهة بعد لمسها للخشب الذي سيقدّ منه فيما بعد صليب السيّد المسيح.
أما الرّواية القرآنيّة للقاء سليمان بالملكة بلقيس فقد أبرزت حكمة وريث داود عليه السّلام، وتسليمه لله الغفور الرّحيم. كما أظهرت الملكة وهي في كلّ أبّهتها: يحيط بها رؤساء مملكتها القويّة،والمترفة.هؤلاء الرّجال الذين تعود إليهم بالمشورة.وهم بدورهم يحترمون حكمها.كما بدت في لقائها بسليمان لبيبة حكيمة. وفي الأخير تسلّم أمرها مع سليمان لله ربّ العالمين.
و لنقرأ الآيات من ٢٢ الى ٤٤ من سورة النّمل.
قال تعالى: ﴿فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين، إنّي وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم، وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزيّن لهم الشيطان أعمــالهم فصدّهم عن السبيل فهم لا يهتدون، ألاّ يسجدوا لله الذي يخرج الخبء في السموات والأرض ويعلم ما تخفون وما تعلنون، الله لا إله إلاّ هو ربّ العرش العظيم، قال سننظر أصدقت أم كنت من الكاذبين، اذهب بكتابي هذا فألقه إليهم ثمّ تولّ عنهم فانظر ماذا يرجعون، قالت يا أيّها الملؤا إنّي ألقي إليّ كتاب كريم، إنه من سليمان وإنّه بسم الله الرحمن الرحيم، ألاّ تعلوا عليّ وأتوني مسلمين، قالت يا أيّها الملؤا أفتوني في أمري ما كنت قاطعة أمرا حتّى تشهدون، قالوا نحن أولوا قوّة وأولوا بأس شديد والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين، قالت إنّ الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزّة أهلها أذلّة وكذلك يفعلون، وإنّي مرسلة إليهم بهديّة فناظرة بم يرجع المرسلون، فلمّا جاء سليمان قال أتمدّونن بمال فما آتان الله خير ممّا ءاتاكم بل أنتم بهديتكم تفرحون، ارجع إليهم فلنأتينّهم بجنود لا قبل لهم بها ولنخرجنّهم منها أذلّة وهم صاغرون، قال يا أيّها الملؤا أيّكم يأتيني بعرشها قبل أن يأتوني مسلمين، قال عفريت من الجنّ أنا ءاتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإنّي عليه قويّ أمين، قال الذي عنده علم من الكتاب أنا ءاتيك به قبل أن يرتدّ إليك طرفك فلمّا رءاه مستقرّا عنده قال هذا من فضل ربّي ليبلوني ءأشكر أم أكفر ومن شكر فإنّما يشكر لنفسه ومن كفر فإنّ ربّي غنيّ كريم، قال نكروا لها عرشها ننظر أتهتدي أم تكون من الذين لا يهتدون، فلمّا جاءت قيل أهكذا عرشك قالت كأنّه هو وأوتينا العلم من قبلها وكنّا مسلمين، وصدّها ما كانت تعبد من دون الله إنّها كانت من قوم كافرين، قيل لها ادخلي الصّرح فلمّا رأته حسبته لجّة وكشفت عن ساقيها قال إنّه صرح ممرّد من قوارير قالت ربّ إنّي ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله ربّ العالمين﴾.

وملكة سبأ هذه التي ورد ذكرها في التّراث العربي الإسلامي باسم بلقيس. ستكون موضوعا خصبا في المخيال الشّعبي لدى العرب. شأنها شأن بياتريسي حبيبة الشّاعر الإيطالي دانتي الليجييري، ثم من بعدها أوريليا ملهمة الشّاعر الفرنسي جيرار دي نرفال. بل أكثر من ذلك ستكون الملكة بلقيس عند ابن عربي رمزا إلهيّا، وملهمة صوفيّة، وقطبا روحيّا، وحكميّا.
ولكن، ومع كلّ ما سبق؛ فإنّه لايوجد مكان في العالم على الاطلاق عرفت فيه قصة سليمان وبلقيس شأوا كبيرا كالشّأو الذي عرفته هذه القصّة في الحبشة. لقد لعبت قصّة سليمان وبلقيس دورا متميّزا، وجوهريّا في أساس القاعدة الشرعيّة التي يقوم عليها الحكم الملكيّ في الحبشة. ذاك الملك الذي دام قرونا طويلة تناهز الثلاثة آلاف سنة.. إذ يبدأ تاريخ هذا الملك الطّويل بولادة الطفل مينيليك مؤسّس المملكة الحبشيّة؛ والذي كان ثمرة حبّ سليمان لبلقيس. بلقيس التي تسمّى في التراث الأثيوبي ماكيدة أوملكة الجنوب.
أخيرا فإن الذّاكرة الانسانيّة تشمل أيضا مجال الفن. لذا فقد احتفظت هي أيضا بصور ملكة سبأ وسليمان؛ فنحن نجدها مرسومة في جداريات الفنّان الايطالي بييرو دلا فرنشسكا التي وضعها لأجل سان فرانسسكو داريزو..... كما رسمها فنّان عصر النّهضة الشّهير رفائيل من القرن السادس عشر في ديكورات مقاصير الفاتيكان.. وهناك مشهد لهذه القصّة رسمه الفنان الإيطالي فيرونيز من القرن السّادس عشر أيضا في البندقيّة، في اللّوحة الكبيرة التي أوصى بإنجازها الملك شارل دي سافوا. ونجد في البندقية نفسها أربع لوحات: واحدة للرسام تانتوري أواسط القرن السادس عشر.. ولوحة تمثل إبحار الملكة بلقيس. رسمها لورين وهو فنان من القرن السابع عشر.

ملامح من تاريخ عريق
مقاربات لحقبة ما قبل التاريخ

مما هوثابت أنه لم يكتشف في اليمن أي أثر لإنسان ماقبل التاريخ. ولكنّ البحوث المطردة لحقبة ما قبل التّاريخ، و التي هي بوجه عام حديثة جدا – جعلتنا نتأكّد من أهميّة العصر الحجري القديم؛ في هذا البلد الشديد القرب من إفريقيا الشرقية. إفريقيا الشرقيّة التي اشتهرت بأنها مهد الإنسانيّة الأوّل. وكذلك فإن آثار الأسلحة وبخاصّة السّهام التي عثر عليها في اليمن: أكدت لدى المؤرّخين وجود عصر حجري حديث يتميّز بتدجين الحيوانات، وببستنة المزروعات. وينفرد هذا العصر في اليمن بتواجد حجارة الأبسيديان، أو الأصداف البحريّة.
منذ العصر الحجري الأوّل الذي يقع أساسا في الألفية السابعة قبل الميلاد، يبدأ تاريخ المعطيات الكبرى للتعرّف على أماكن عبور وإقامة السكّان القدامى لهذا الصقع، كما تصوّر ذلك النّقوش واللوحات التي على الجوانب الداخليّة للملاجئ تحت الصخر، حيث نجد في هذه النقوش صور مجموع الحيوانات من الجاموس القديم، والثيران الوحشيّة. وهي حيوانات من أصل افريقي. وفي آخر العصر

الحجري الحديث صار الايبكس أي الوعل هو الحيوان السّائد في هذه الرّسوم. كما نجد مشاهد ذات خصائص ميثولوجيّة يتبيّن فيها الوجه البشري. وتتكاثر في العصر البرونزي: أي حوالي الألف الثالث قبل الميلاد: وقسما من الألفية الثانية الصّور التي تمثل المحاربين، أو قطعان الثّيران المدجّنة. كما نجد أنّ الزّراعة المميّزة لهذه الحقبة تتمركز في الهضاب خصوصا قرب صرواح في منطقة وادي حيراب شمالي الجوف: وفي الهضاب المتاخمة لمدينة صنعاء. مما يدل على وجود مجموعات بشريّة مستقرّة تعيش على الزّراعة، وعلى تربية الماشية، كما تشهد بذلك أشكال الآنية الفخاريّة التي عثر عليها هناك: من صحاف، وجرار، وقدور، وكذلك آثار الحبوب التي لوحظت هناك من قمح، وشعير، و شوفان، ودقيق. كما تشهد بذلك أيضا التّحاليل التي أجراها علماء الآثار أخيرا على بقايا عظام الحيوانات من ماعز، وأبقار. كما أن وجود الوحدات السّكنية التي كشفت عنها أعمال الحفر مكّنت من ملاحظة أن ليس هناك بيوت لجماعات عائلية منفصلة، بل هناك أيضا مساكن متصلة مما يسمح بقيام أنشطة جماعية.

فجـر التاريـــخ

جرى القول إن تحديد التّأريخ في جنوب جزيرة العرب يبدأ مع ظهور النّقوش الأثرية.ولكن وفي ضوء عمليات السّبر لطبقات الأرض، وفي ضوء الحفريّات،والكشوف التي قامت بها البعثة الأثريّة الأميركيّة سنة ١٩٨٥ في منطقة حجر التمرة ـ وهو موقع وادي يوبا الأثري جنوبي مأرب. وكذلك أعمال تنقيب البعثة الايطالية في يعلة،بمنطقة خولان الشرقيّة في الجنوب الغربي لمدينة مأرب: سنوات ١٩٨٥-١٩٨٧ قلت في ضوء كلّ أعمال التّنقيب هذه دحض العلماء الفرضيّة القديمة التي كانت سائدة في الأوساط العلميّة، والتي كانت تحدّد بداية التاريخ حوالي سنة ٥٠٠ قبل الميلاد. ويجمع العلماء على أنّ البداية تقع في القرن الثامن قبل الميلاد على أقلّ تقدير. وتشهد الرّقم المكتشفة على دخول قبائل وافدة ذات لسان سامي وسط السّكان الأصليّين. قبائل لها كتابتها الخاصّة، ولها ثقافتها المتميّزة: وهذه القبائل هي التي شكّلت أساس الحضارة القديمة لممالك جنوب جزيرة العرب. ولكنّ الاكتشافات الاركيولوجية الحديثة اكّدت أخيرا الصّبغة المتقدّمة للحضارة الماديّة للسّكان الأصليّين من قبل أن تطرأ عليهم التّحوّلات المتعاقبة التي أحدثها هذا التّوسّع السّامي.

وفي ضوء ما وصلت اليه البحوث الرّاهنة، فقد تمّ استخلاص ثلاث حقائق تاريخية مهمّة بالنسبة لجنوب جزيرة العرب:

الحقيقة الأولى تهمّ الشّريط الممتدّ على ساحل البحر الأحمر في اتجاه مضيق باب المندب: في المنطقة القائمة بين موقع سيهي الساحلي غير بعيد عن الحدود السّعودية الحالية: وبين واحة أبين شرقيّ عدن: حيث نمت حضارة محليّة ما قبل ساميّة سميت حضارة صبر. وقد عمّت هذه الحضارة المنطقة الساحليّة التي تسمّى تهامة. وذلك في الحقبة الممتدة من القرن الثالث عشر قبل الميلاد إلى منتصف القرن التّاسع قبل الميلاد. وقد مارست مجتمعات هذه الحضارة الفلاحة السّقوية، وتربية الماشية، والصّيد البحري، والإتّجار مع البلاد البعيدة. وكانت متاجراتها ـ فيما يبدو ـ أكثر اتّجاها إلى السّاحل الافريقي للبحر الأحمر: أي أكثر اتجاها إلى الحبشة وإرتيريا، منها إلى مناطق اليمن الدّاخلية.

الحقيقة الثانية تتعلق بالمناطق الدّاخليّة لليمن، بشرقي الصّحراء، أي بمنطقة حضرموت. فمنذ أعمال التّنقيب التي قامت بها البعثة الأثريّة الفرنسيّة في شبوة بين سنتي ١٩٧٦ و١٩٨١. ثبت لدينا أنّنا هنا إزاء حقبة تاريخيّة مبكرة Protohistoire غير سبئيّة: تمتدّ على وجه التّقريب من القرن الثامن إلى القرن الثالث قبل الميلاد.والشّاهد على ذلك قطع السّيراميك الذي اكتشف هناك في طبقات الأرض الأعمق. وهي التي أكّدت لنا أنّ حضارة هذا الإقليم الشرقي ذات أصول فلسطينية.

و الحقيقة الأخيرة التي وقع استخلاصها من هذه البحوث الرّاهنة، وهي ليست قليلة الشّأن: فتتمثل في وجود حضارة سبئيّة مبكّرة تنتشر في التّخوم الصّحراوية الغربية: في ناحية الهضاب العليا لشمال اليمن. ومن بين الكشوف الأكثر أهميّة في هذه المنطقة وجود آثار وأدلّة لكتابات تعود لمراحل قديمة: هي في أغلبها أسماء أشخاص منقوشة بخط عربيّ جنوبيّ على الجوانب الداخليّة لآنية قد يعود أقدمها إلى القرن العاشر قبل الميلاد: بل حتى إلى ماقبله ـ هكذا هناك اتجاه لتحديد تاريخ شقوف عليها بعض الكتابات إلى ما بين القرنين ١٢ و١١ قبل الميلاد، شقوف كانت قد اكتشفتها البعثة الأثريّة الايطاليّة في منطقة يعلة، على بعد ثلاثين كيلومترا الى الجنوب الغربي من مدينة مأرب.

العهود المجيدة لحضارة الكتابة

(من القرن الثامن قبل الميلاد إلى القرن السابع بعد الميلاد)

لقد لعبت الكتابة دورا أوّليًا في حضارة اليمن في العهود القديمة. والنّصوص الأكثر اكتمالا، والتي صمدت على امتداد القرون الغابرة، ولم يطلها البلى:هي الكتابات التي في المواقع الأثريّة، وعن طريقها تمّ التّعرّف على اللغات القديمة في اليمن.

ورغم الغياب التامّ لحروف العلّة،مضافا إليها غياب الحركات. ورغم الصّعوبات التي نواجهها في نطقها (لهذا السّبب هناك اجماع على الرّسم الاوروبي للغات العربية الجنوبية متواضع عليه). أقول رغم كل هذا نتبيّن وجود أربع لغات رئيسيّة في بلاد العرب الجنوبية، وبالتالي وجود أربع مجموعات خطيّة.

أول هذه اللغات هي اللغة السّبئية. وهي اللغة السّائدة والأكثر انتشارا بسبب غزوات ملوك سبأ. وهي كثيرة التّواتر في النقوش الأثرية: اذ نجدها وفي نفس الوقت في النقوش الأكثر قدما: القرن الثامن قبل الميلاد. وفي النصوص الأكثر حداثة والتي تعود إلى أواسط القرن الخامس ميلادي.

بعد السبئية تأتي اللغة المادبيانيّة Madhabien أقترح تسميتها عربيًا باللغة المعينيّة الذّبيانيّة) وتسمى أحيانا اللّغة المعينيّة: وهي لسان

تجّار معين الذين نشروها عبر بلاد العرب الغربيّة حتى مصر. وقد انقرضت هذه اللغة حوالي القرن الاول قبل المسيح. وكان مركزها في منطقة الجوف شمالي صنعاء؛ ويليها في المقام الثالث اللّسان القتباني وهي لغة عسيرة القراءة والتفكيك. وقد كانت منتشرة في الجنوب الغربي. وآخر الرّقم المكتوبة بلغة قتبان تعود للقرن الثاني بعد الميلاد. ومركزها منطقة قتبان.

وآخر هذه اللغات هي اللّغة الحضرميّة وهي لغة شرقيّ اليمن. ظهر منها إلى حدّ الآن حوالي ثلاثمائة، أو أربعمائة نصّ فقط. ويبدو أنّها انقرضت في حدود المائة الثّالثة بعد الميلاد.

هذه الألسن المختلفة كانت كلّها تكتب بخطّ موحّد يسمّى الخطّ العربي الجنوبي. ومع ذلك نلاحظ اختلافات في الرّسم بين الرّقم السبئية، والمعينية،والقتبانية المتزامنة. هذه النّصوص نجدها مكتوبة بخطّ بارز، أو محفور فوق قواعد المذابح، وعلى المسلاّت، أو العتبات الحجريّة، والمرمريّة؛ أو فوق الألواح البرونزيّة. فالنّقوش اليمنيّة هي أولا ذات صبغة نذريّة: إنّها تقديمات، ونذور مكرّسة في المعابد لإله، أو لآلهة محدّدة. ورغم الصّيغة المتكرّرة لنصوصها فهي - وفي قسم كبير منها - تشكل مصدرا لمعرفة طبيعة آلهة بلاد العرب الجنوبيّة. ومصدرا لمعرفة التواريخ الحضارية،والشعائر الدّينيّة.

مثلا، هناك مجموعة من النّصوص تشير إلى طقوس الحج، وإلى مآدب شعائريّة، وحتى إلى أدعية تكفيريّة، وصلوات استسقائيّة.

ونحن نجد نقيشة نذريّة محفوظة في متحف اللّوفر تشير إلى أن الاله الأكبر أثتار الذي يوصف بـ«الشّارقان». وقد كانت كل قبائل بلاد العرب الجنوبية تشترك في عبادة اثتار هذا الذي كان يحتلّ المكانة الأولى من بين آلهتهم. ورغم العلاقة الاشتقاقية القائمة بين اسمه وبين اسم أشتار وعشتارت أي عشتروت الآلهة الفينيقيّة فمن المؤكّد أنّه كان إلها ذكرا. وكان هو الذي يأتي بالمطر، كان إله العواصف والزوابع، و كان هو الإله الحامي. وفي هذا الرّقيم السّالف الذّكر - الموجود بمتحف اللوفر. نرى صاحب التّقدمة، وهو أحد المؤمنين، واسمه سعد السلمان - يعلن أنّه في حماية الإله اثتار، ويدعو هذا الإله بـ«الشارقان الذي ينهض مثل كوكب الزهرة في موضع نجمة الصبح». أو يدعوه الشرقي، وهي نفس المناجاة الإلهيّة المنقوشة فوق شاهدة قبر محفوظة في متحف الشرق الأوسط ببرلين؛ والتي نقرأ فيها مايلي: «هذا قبر ربيات بن حي ليهلك الإله اثتار شارقان من يمسّه أو يفسده».. وصيغة اللّعن النهائيّة هذه، والتي يدعي بها على العابثين بالمقابر تؤكّد الصّفة الحمائيّة للإله اثتار.

وتشهد أيضا هذه الكتابة التي على القبر،أن اله السبئيين الاساسي يسمى المقاه. وفي الواقع فإنّ السبئيين يعتبرون أنفسهم من نسل المقاه. وقد نشروا عبادته بين الأقوام التي سيطروا عليها؛ وبين القبائل الحليفة لهم. وهناك أحرام أي هياكل كثيرة شيدت لعبادته.

ومن أروعها تلك التي أقيمت حول مأرب نفسها. والغريب أنّ هذه الحرم ماتزال تحتفظ بذكرى ملكة سبأ. فالمعبد الذي يسمى في النّقوش عوام (نذرالى المقاه طاهوان سيّد عوام) يحمل اليوم اسم محرم بلقيس أي معبد بلقيس؛ ويعني طبعا بلقيس ملكة سبأ.وساحة مدخل.هذا المعبد طولها ٢٤مترا، وعرضها ١٩ مترا، ويحيطها رواق به ٣٢ سارية تنتهي ببوابة مغطاة بالحجر؛ كانت قد كشفت عنها البعثة التّنقيبيّة الأميركية سنتي ١٩٥١ ـ ١٩٥٢. و قد عثرت هذه البعثة أيضا على مئات من القطع الحجريّة التي عليها كتابات. كما عثرت على ٢٤ تمثالا من البرونز: من بينها تمثال معد يكرب ابن عامين آناس الشهير. وهو موجود في المتحف الوطني بصنعاء. وهذا المعبد من أهم هياكل بلاد العرب الجنوبيّة. أما المعبد الثاني المكرس للإله المقاه، والقائم خارج مدينة مأرب في الواحة الجنوبيّة؛ فهو يشكل مجموعة معماريّة مهيبة؛ اذ يمتدّ على مساحة طولها ٧٥ مترا، وعرضها ٦٢ مترا؛ ويضمّ بناء مركزيًا يتكوّن من أربع تشكيلات متداخلة يتقدمها رواق ضخم يتكون من ستة عمد طول الواحد منها ٨,٣٠ مترا; وفناء برواق مساحته: ٣٦,٥متر على ٣١,٥؛ واطئ. هذا المركب المعماريّ الرّائع، والذي شغلوه مدّة ثلاثة عشر قرنا على الأقل،والذي قامت بالتّنقيب عنه البعثة الأركيولوجية الألمانيّة سنتي ١٩٩٧ ـ ١٩٩٨ يسمّونه اليوم في اليمن: عرش بلقيس، أي بلقيس ملكة سبأ.

من جهة أخرى، فإنّه وإن لم تشر النقوش التي على القبور إلى أيّ مظهر من مظاهر عبادة النجوم، فإنها بالمقابل تثبت أن لبعض المعبودات اليمنيّة صبغة كوكبيّة أكيدة: مثل الإلهة شمس، والإله ربع وهو القمر غير المكتمل؛ وكذلك الإله سحر ويعني ساعة ما قبل الفجر... ونجد في المتحف القومي بصنعاء شاهدة قبر جميلة تتضمن التّقدمة التالية: «لحي عطاط ذو النعس يقدم هذا النقش لشمس سيدة فنوات طبقا لما امرت به في بيانها الإلهي. لتمنحنا الشمس الألطاف والنّعم».

و نحن نعرف أيضا من خلال النقوش أنّ لكلّ مملكة من ممالك بلاد العرب الجنوبيّة إلهها الخاص بها. وقد سبق أن بينّا أنّ المقاه هو إله قوم سبأ. ولهذا يعتبر أهل سبأ أنفسهم من نسله، فهم أبناء المقاه وهو الإله الذي رمزوا إليه بالثور.و يقابله في مملكة معان الإله ودّ أي الحب ويرمزون إليه بالحيّة. وهو أيضا إله حام يناجيه عبدته بصيغة تجلب الحظ واد آب Wadd Abb أي ودّ الأب والتي كثيرا ما تنقش على القلائد.

هناك مذبح عليه نقوش بلغتين وقع اكتشافه في جزيرة ديلوس اليونانية ويعود هذا المذبح الى القرن الثاني قبل ميلاد المسيح،وتظهر هذه النقوش بوضوح ان تعلق قوم معين بود يعبرون عنه حتى في الغربة. وبالفعل فنحن نقرأ في الكتابة المنقوشة على هذا المذبح:

وباللغة اليونانية: «هذا ملك لأود إله المينيين »: وترجمته في اللّسان المأذابياني (المعيني الذّبياني) أو اللغة المعينية: «هاني وزيد شيدا مذبح الإله ود وإلهة معن في ديلوس».
بعد اندثار مملكة معين: وزوال اللسان المعيني بقرون طويلة، نجد ذكرا للإله ودّ هذا في القرآن الكريم. في سورة نوح كواحد من الآلهة الممعنة في القدم قبل الاسلام.
قال الله تعالى: ﴿ ومكروا مكرا كبارا﴾ ﴿وقالوا لا تذرنّ آلهتكم ولا تذرن ودًا ولا سواعا ولا يغوث ويعوق ونسرا﴾.
وفضلا عن ذلك فان نسرا أيضا معبود متواتر ذكره في النّقوش الأثريّة السبئيّة. أمّا في اللّغة القتبانيّة، فإنّ الإله الذي يقابل الإلههين مقاه السّبئي: ودّ سيّد معين هو الإله عم: بمعنى العمّ في العربيّة الحديثة. ويعتبر القتبانيّون أنفسهم الأبناء، والسلالة المتحدّرة من الإله عم. أما في مملكة حضرموت فيسمّى إله القوم سايين. ويدعى القوم نسل سايين. وفي شبوة ـ قاعدة الملك ـ فقد كانوا يحجون الى معبدها الرئيسي. وكان سدنة الهيكل يقدمون أيام الحج ـ حسبما أورد العلامة الروماني بلينوس القديم ـ ولائم شعائرية. ويضيف بيلينوس نفسه أنهم كانوا يفرضون رسوما على اللبّان لحساب الإله سايين المسمى باللغة اللاتينية سابين. وتعرّفنا النّقوش بنعوت كثيرة لهذا الإله. وخاصة نعته بـ«سايين ذو العلم»، و«سايين المأدب الشعائريّة». كما يخبرنا بذلك ما ورد بالتقدمة المنقوشة فوق لوح برونزي يوجد في المتحف البريطاني: إنّ صدق ذخار بران حارس خزائن ملك حضرموت «ابن اشهراح يتقدّم بهذا القربان الذي من البرونز إلى سايين ذي العلم ايفاء بوعده الذي أوحى له به كاملا بوزنه، وقيمته.
أخيرا، علاوة على الآلهة المحليّة، أو آلهة السّلالة الحاكمة: تضمّ بلاد العرب الجنوبيّة آلهة عدة جهويّة، ومحليّة، وقرويّة، ومنزليّة.
فمثلا هناك اللات أو اللاتان، والعزّى الوارد ذكرهما في نصب قربانيّة سبئية وقتبانية. وتظهر أسماؤهما بشكل خاص بدءا من القرن الثاني قبل المسيح،كعناصر أصليّة في بنية أسماء الأعلام في بلاد العرب الجنوبية. من ذلك مثلا بنات ايل أي بنات الله اللاتي كرست لهنّ هياكل للبّان: ونصب أنثويّة صغيرة. وهنا أيضا يمثل ذكر القرآن الكريم لبنات الله شهادة قيمة...
ورد في القرآن الكريم في سورة الإسراء ١٧ الاية ٤٠.
قال تعالى: ﴿فاصفاكم ربكم بالبنين واتخذ من الملائكة اناثا انكم لتقولون قولا عظيما﴾
وكصدى لهذا يقول الله تعالى في سورة الصافات سورة رقم ٣٧ الآية ١٤٩. ﴿فاستفتهم ألربك البنات ولهم البنون﴾.
وخاصة في سورة النجم الآية ١٩ ـ ٢٠ فقد خصّ القرآن الكريم بالذكر آلهة العرب الجنوبية ألا وهي اللاّت والعزّى.
قال الله تعالى: ﴿أفرأيتم اللات والعزّى، ومناة الثالثة الأخرى﴾.
ثم يقول الله تعالى في سورة الزّخرف رقم ٤٣ الآية ١٦: ﴿أم اتخذ ممّا يخلق بنات وأصفاكم بالبنين﴾.
وفي الحقيقة فإن اليمن ثريّ بالرّقم وبالنّقوش الدّينية. بيد أنّ محتوى الكتابات النّصبيّة لا يقتصر على عالم الآلهة كالتقدمات، والقرابين للمعبودات، والإبتهالات الغفرانيّة، والاحتفالات بتشييد المعابد، والأوامر الإلهيّة لتنظيم إقامة الشعائر، وشروط الدخول في الدّين... إلخ. ولكن تبرز لنا هذه النقوش بالإضافة إلى ذلك اهتمام البشر بإظهار حقوقهم. وبالخصوص ما يتعلّق بالملكيّة الخاصّة: وذلك في عدد كبير من النّصوص التي تصف أعمال البناء، والتّرميم، وتسوية الأراضي الزّراعية، وعمليات حفر القنوات... الخ.
كذلك هناك مسلّة موجودة بمتحف بيحان، كان قد عثر عليها بوادي خير، في اليمن على تخوم الصّحراء، غير بعيد عن مركز منطقة قتبان، وتمثل هذه المسلة احتفاء بحفر بئر: «ان وطر يرتا ابن معاهير وذو خولان قد حفر وشيد بئره الجديدة نهار في اهير مستعمرة ردمان» وردمان هذه إمارة كانت قديما ضمن إقليم قتبان وعادت مستقلّة، و قويّة حوالي منتصف القرن الأوّل بعد الميلاد.
وتوجد مجموعة أخرى من النّقوش تتميّز بخصوصيّتها تساعد على كشف تطور أساليب التّفكير: وتتعلق هذه المجموعة من النقوش باعترافات العامّة، وبمطالب غفران لخطايا اقترفت في حقّ الشّعائر. وهاهو مثال نادر يقدّمه لوح برونزيّ، موجود بالمتحف الوطني بصنعاء،و يعود تاريخه إلى القرن الثاني بعد الميلاد.
جاء فيه: اليعازر ابن نهاياط يقرّ بذنوبه ويطلب الغفران من ذي السماوي (رب السماوات) حاكم يغرو لأنه غفل عن القيام بالشّعائر المفروضة أثناء سفر إلى بلد الأسد... هاهو قد تاب...».
بيد أنّنا نجد مثلا آخر لنصّ أكثر إدهاشا: حفر على لوح برونزيّ عثر عليه في المنطقة التي تقع بين الجوف ونجران. وهذا اللوح يعود تاريخه إلى القرن الثاني قبل الميلاد. و نقرأ في هذا اللّوح المعروض في متحف التّقاليد الشّعبية بميونيخ، والذي يمثل صورة رجل وامرأة متحاضنين، نقرأ مايلي: «علي ولد قيس منوات يقرّ بذنبه إلى ذي السّماوي حاكم يغرو لأنه دخل على امرأة من يغرو».
وقبل تناول النّقوش ذات القيمة التّاريخية: ولمجرد الاطّلاع، نشير إلى وجود قربان تقدّمت به امراة بغرض تيسير ولادة بنت صغيرة. ويتمثل هذا القربان في عمود من حجرموجود بالمتحف الوطني بصنعاء.و يعود تاريخه إلى القرن الأوّل أو الثاني بعد الميلاد.
على صعيد التاريخ: أوّلا هاهو لوح بالمتحف البريطاني يحمل أوّل ذكر صريح لحرب وقعت بين السبئيّين والعرب في غضون القرن الأوّل قبل الميلاد. اذ نقرأ ما يلي:
«ربيب يأذام ابن اخرف تقدّم للإله المقاه (كبير الآلهة حامي السّبئيّين) بهذه النّقيشة لأنّ المقاه قد نصره في التّقتيل والنّهب والأسر بطريقة مرضيّة... لأن المقاه قد أنقذ خادمه ربيب في الصّراع الذي جمعه بالعرب في جهة مانهات».
وورد في ناصية باب حجريّ موجود بالمتحف الوطني بصنعاء، نقش باللغة الحميريّة، يعود إلى الفترة التي تقع ما بين ٢٤٠ـ ٢٣٠ قبل الميلاد: فيه ذكر لحرب نشبت بين سبأ وحمير: قبل انتهاء الصّراع بينهما بغلبة حمير؛ وتوحيد بلاد العرب الجنوبيّة تحت نفوذها. وذلك حوالي نهاية القرن الثالث بعد الميلاد.

إلاّ أنّ النّقش الأكثر اثارة، فيظلّ ذاك المحفور على مسلّة من جهاتها الأربع. ويبلغ ارتفاع هذه المسلة مترين ونصف المتر.
وقد نصبت في مارس من سنة ٥٤٩ ميلادية قرب أكبر مصرف في سدّ مأرب. وفي سنة ٦٥٨ حسب التقويم الحميري - بأمر من أبرهة ملك اليمن المسيحي؛ وهو قائد عسكري من أصل حبشيّ اختار مدينة صنعاء قاعدة لملكه. وينقل لنا النّقش المحفور على هذه المسلّة المصاعب التي اجتازها ابرهة لبسط نفوذه، والتّمرّد الذي نجح في اخماده. كما يصف أعمال التّرميم الكبرى للمصرف الكبير بسد مأرب.
كما شيّد هذا العاهل كنيسة في مدينة مأرب، ونصّب نفسه حاكما شرعيا على اليمن. وذلك باستقبال سفيرالنجاشي في بلاطه، وسفير الامبراطورالبيزنطي المعاصر جوستينيان، وسفير كسرى الأول أنوشروان ملك الفرس، وسفراء الأمراء العرب المتحالفين مع الرّوم البيزنطيين، وأولائك المتحالفين مع الفرس السّاسانيّين. وينتهي هذا النصّ الطويل، والذي يبلغ ١٣٦ سطرا قبل الإشارة إلى تاريخه بذكر ضخامة المصاريف التي انفقت على البناء:
«ومن يوم شرع في مهمته حتى اتمام بناء الكنيسة وترميم حائط الرسو والسد فقد أنفق ٥٠٨٠٦ صاعات من الدقيق و٢٦٠٠٠ صاع من التمور بمكيال يادائيل و٣٠٠٠ رأس من المواشي والبقر، و٧٠٠٠ رأس من الغنم، و٣٠٠ حمولة عير من الخمر..... ١١٠٠٠ قربة من نبيذ التمور».
و كما اتّضح، فإنّ للنّقوش والكتابات الأثريّة قيمة كبيرة، بل جوهريّة لمعرفة ودراسة اليمن القديم.غير أنّه، ومنذ ربع قرن، بدأت تعرف، و تدرس بأناة الوثائق ذات الخط المتّصل، أوالخطّ الدّقيق، المحزوز بواسطة أقلام حديديّة، أو أقلام برونزيّة على ألواح خشبيّة، وفوق عروق سعف النّخل. وهي أبجديّات، وقائمات اسميّة. ولا ندري إن كانت لأسماء عمّال؟ أم هي جداول ضرائب وإتاوات؟ أم هي عقود، و كتب بيع وشراء القمح،و الذرة، والشّوفان، والدّقيق، والتّمر... إلخ وكذلك بيع وشراء الإبل، والضأن، والماعز. وهناك وثائق أخرى عن كيفيّة توزيع مياه الريّ... وغيرها... إلخ. كلّ هذه النّصوص التي يحدّدها علماء النّقوش الأثريّة بالحقبة الطويلة الممتدّة من القرن السّابع قبل الميلاد، إلى القرن الرّابع بعد الميلاد؛ تزودّنا بمعلومات غزيرة حول مظاهر عدّة من الحياة اليومية في اليمن القديم.
(انظر الجدول المرفق)

في عهود ممالك القوافل

يتّفق مؤرّخو بلاد العرب الجنوبيّة على أن الحقبة الممتدة بين القرن الثامن، و القرن الأول قبل الميلاد؛ قد سادها حكم الممالك التي عرفت بـ«الممالك القوافليّة». ولقد دانت هذه الممالك بازدهارها خاصّة، إلى تجارة الطيوب والأفاويه. غير أنّ التّجّار المعينيين هم الذين فيما يبدو قد تحكموا في القسم الأكبر من التجارة المحليّة. ولقد اكتشفت نقوش قبريّة في منطقة معين (مدينة قرناو القديمة التي كانت حاضرة مملكة المعينيين فيما بين النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد، وحوالي ١٠٠ الى ١٢٠ قبل الميلاد) وكذلك في مدينة براقش (التي كانت تعرف في العصور القديمة باسم ياثيل وهي القاعدة الثانية لهذه المملكة): ولقد دلت هذه النّقوش على قيام بعثات تجاريّة إلى مصر، وإلى شمالي الشرق الاوسط. وإن المسلة المسماة بـ«شهر الهلال» والتي عثر عليها في موقع حجر كهلان الأثري حيث تقع تمنية حاضرة مملكة قتبان؛ قد نقش عليها نصّ لقانون عربي جنوبي، مايزال سليما في جزء منه عنوانه «شرعة قتبان التجاريّة». وقد أثبت في هذا النّقش أسماء المعينيّين من بين التّجّار الغرباء الذين لديهم ملكيّة في المدينة، ويدفعون ضرائب الأسواق. بيد أنّنا ومن خلال ما أورده بلين القديم وهو عالم بالطبيعيات، و كاتب لاتيني موسوعي من القرن الأول بعد الميلاد - نعلم أنه وفيما يتعلق بتجارة العطور، أن الصّمغ كان يوسق على ظهور العير عبر بلاد الجبّانيتا Gebbanitae أي عبر مملكة قتبان إلى أن يصل إلى مدينة تمنية، ومن هناك تبدأ الطرق الكبرى التي تنتهي إلى البحر المتوسط. إنّ قادة القوافل المعينيين المختصّين بالاتجار، والقادرين على القيام - إذا ما لزم الأمر- برحلات تجاريّة تقودهم إلى أماكن قصيّة؛ اذ نجد لهم ذكرا في أماكن مثل قرية الفاو على بعد ٢٨٠ كم من مدينة معين، وفي غزّة على الشاطئ الفلسطيني، وفي

جدول تواريخ بلاد العرب الجنوبية إلى ظهور الإسلام

من القرن ١٢٠٠ قبل الميلاد إلى سنة ٦٣٢ بعد الميلاد

الحقب	الأحداث السياسية والحضرية
من ١٢٠٠ إلى ٧٠٠ قبل الميلاد	بلاد العرب الجنوبية في الحقبة المبكرة ١.١ حوالي ١٢٠٠إلى ١٠٠٠ قبل الميلاد ظهور الكتابة ٢.١ حوالي ٧٥٠ النقوش الأثريّة الأولى
من القرن ٨ إلى القرن١ قبل الميلاد	بلاد العرب الجنوبية في العصر القديم . عصر الممالك القوافليّة . قمّة ازدهار فنون بلاد العرب الجنوبيّة ١.٢. القرن الثامن قبل الميلاد: ممالك سبأ وقتبان وأوسان ،وحضرموت ٢.٢. من القرن٨ إلى ٤ قبل الميلاد: الأمبراطورية السبئية ٣.٢. القرن٤ قبل الميلاد النفوذ القتباني.
من القرن ١ قبل الميلاد إلى القرن ٣ بعد الميلاد	بلاد العرب الجنوبيّة في العصر المتوسّط . مرحلة الممالك المحاربة
من القرن ٣ بعد الميلاد إلى القرن٦ (٥٢٥أو٥٢٩/٣٠) بعد الميلاد	. الأمبراطوريّة الحميريّة . توحيد بلاد العرب الجنوبيّة تحت الحكم الحميري
من القرن ٦ إلى القرن٧ بعد الميلاد.	بلاد العرب الجنوبية في العصر المتأخّر ١.٥. السيطرة الحبشيّة (من٥٢٥أو٥٢٩/٣٠ إلى ٥٧٠/٧١) ٢.٥. سيطرة الفرس السّاسانيّين (من٥٧٠/٧١ إلى٦٣٢)

مدن صور، وفي صيدا بفينيقيا ـ هؤلاء القادة من الثابت أنّهم كانوا يتاجرون مع منطقة الفرات السوريّة، في أشور، وبابل. الخلاصة، هناك كتابة قبريّة شاهدة على تواجدهم وراء البحار، في جزيرة ديلوس الإغريقية: كان حضورهم هناك نشيطا من بين كثير من التجّار الشّرقيّين. إن حجم حركة القوافل، وانتشار الطيوب والأفاويه ثابت أيضا من خلال الوثائق الأشورية. وهكذا فإنّ نصّا يعود لملك من منطقة الفرات الأوسط قد يكون حكما في حدود أواسط المائة الثامنة قبل الميلاد، يورد أن قافلة مكوّنة من مائتي بعير يقودها «نفر من تيماء وسبأ، ديارهم قصيّة». وفي فترة أقرب نجد في لوحة منقوشة بمدينة آشور، بمناسبة بناء هيكل عيد السنة الجديدة: أهدى العاهل قربنيل صاحب مملكة سبأ مع الحجارة الثمينة، عطورا إلى الملك سنحريب الذي حكم من سنة ٧٠٥ إلى ٦٨١ قبل الميلاد.

لقد تأكّد بالنسبة لبلاد العرب الجنوبية، أن التبادل التجاري استمرّ ـ مع تحوّل طرق التجارة البرية، وانطلاق النقل البحري مع بداية العهد المسيحي ـ عامل أساسي في الازدهار الاقتصادي. و قد كانت المدن في الأصل أسواقا، ومراكز انتقال للبضائع. بيد أنه من الثابت ايضا ان الثروات الفلاحية لابد ان تؤخذ اعتبارها ـ كما تشهد على ذلك آثار عثر عليها في مأرب، حاضرة مملكة سبأ التي سميت في البدء ماریاب، ثم تحول الاسم إلى مأرب في حدود المائة الثانية ميلاديّة. وتدلّ هذه الآثار الماديّة على ان الفلاحة كانت تدرّ عليهم محاصيل كبيرة، وان كثافة الاستثمار هذه تعود إلى تقنية ري متقنة. وقد سمحت لنا البحوث الأثرية بالتأكد من ذلك: حتى وان كانت تلك المنشآت المائية مهدّمة مثل السواقي، والفتحات والأقنية، ومصارف المياه، والحواجز، وقنوات توزيع المياه: فإنها تشهد جميعها بشكل بيّن على أنه قد تم باليمن في عصور ما قبل الإسلام التحكم في المياه بشكل مستقر. والشاهد الذي طبقت شهرته الآفاق هو بطبيعة الحال سدّ واحة MARYAB ماریاب/ مأرب الذي تصله السيول من فيضان وادي ضنى. وهو الوادي الذي يحوي أكبر نسبة تهاطل في كل اودية اليمن يصل معدلها الى ١٠٠مليون متر مكعب سنويا، وله حاجز ترابي يبلغ ٦٨٠ مترا. كما أن هناك شواهد أخرى تؤكد لنا ذلك: وهكذا ففي مدينة براقش مثلا فإن بيانات تشكل التضاريس، أي الجيومرفولوجيا التي أخذت بالأقمار الصّناعيّة بطريقة الاستشعار عن بعد. قد أظهرت تشكيلة مختلفة من منشآت الري: من حواجز، وسكور، ومجار أساسية، وشبكات توزيع مياه ـ في الجهات العليا من موقع مدينة يائيل القديمة، وهي أهم مدن مملكة المعينيين بعد مدينة قرناو قاعدة ملكهم ـ وهذه التشكيلة تمتدّ متّبعة مجاري وادي مجزر المتتالية... كما أنّنا نجد نقوشا أثرية كثيرة تصف ـ بشكل بين أو مضمر ـ الأعمال الزراعيّة من حفر للآبار، وتهيئة للحواجز المائية، والقنوات أو المحابس، وتحديد الحقول، ومراسم ملكيّة نظام الريّ، وطرق تنصيب المستثمرين الفلاحيين، و سيرالأسواق.. إلخ وكلّ هذه الشواهد تدلّ على أن حضارة الطيوب والأفاويه في بلاد العرب السعيدة كانت هي أيضا حضارة المياه.

توحيد بلاد العرب الجنوبية: من إمبراطورية سبأ إلى مملكة حمير

في حدود المائة الثامنة قبل الميلاد، ظهر اسم سبأ من بين أقوام بلاد العرب. وكان عاهل هذا الشعب ـ الذي يتشكل من قواد القوافل، والذي استطاع بفضل تحكّمه في أساليب الريّ أن يضمن لنفسه منتجات الأرض ـ يلقب بـ«مكرب MUKARRIB» وهو اسم صفة يجمع علماء اللغات العربية القديمة، ومؤرّخو جزيرة العرب على أنه يحوي ـ كما هو اليوم الجذرالثلاثي: ق رب ـ معاني الوحدة، والتقريب، والجمع بين الاطراف «وهذا يحيل إلى نوع من مفهوم السلطة المركزية، إلى شيء شبيه بالنزوع إلى السيطرة السياسية على كامل المنطقة. ولقب مكرب (MKRB) MUKARRIB هذا ظل ملوك سبأ يلقبون به مدّة قرنين: من أواسط القرن الثامن إلى أواسط القرن السادس قبل الميلاد.

وكان قريبيل الأكبر Karibiil le grand أشهر ملوكهم، وهو الذي يعتبر الموحّد الأول لليمن. وقد أثبتنا أنه هو نفسه الذي جاء ذكره في الحوليات الآشورية مدة حكم الملك الآشوري سنحريب (٧٠٥. ٦٨١ ق.م) تحت اسم قاريبيلو Karibilu صاحب الهدية من الطيوب، والحجارة الثمينة التي أرسلها على شرف هذا العاهل الآشوري. وهناك كتابتان وهما على التوالي: واحدة تحتوي على ٢٠ سطرا. والثانية تحتوي على ثمانية أسطر خلدتا ذكره. وهذان النّصّان منقوشان على كتلتي حجر متراكبتين الواحدة فوق الأخرى: طولهما سبعة أمتار، وتزن حوالي أحد عشر طنّا. موضوعة في وسط «صيرواح الكبير» على بعد أربعين كيلومترا من مدينة مأرب في اتجاه الهضاب. ويصف هذان النّصّان أعمال الملك قربيل الأكبر في اوقات السلم، و هو محتوى النص القصير: ويصف النص الثاني الطويل غزواته العسكرية المظفرة، التي بسطت نفوذ مملكة سبأ السياسي في بلاد العرب الجنوبية. أمّا قصة غزواته التي بلغت ثماني، فهي تشكل حوليات عسكرية حقيقية لحكم دام حوالي خمسين سنة. وسمح لمكرب ملك سبأ بأن يمدّ نفوذه على كل تخوم الصحراء، وأن يهيمن على طرق تجارة الطيوب ومن هناك يمارس سلطته على الممالك القوافلية. وهكذا، فبعد أن عبر قرابيل الأكبر مظفرا سلاسل جبال اليمن جنوبي مدينة تعز، استولى على مملكة «أوسان» الواقعة جنوب شرقي مأرب في وسط وادي مرخي، والتي ازدهرت بفضل النمو الزراعي، ومنتجاتها من الطيوب والأفاويق وبخاصة المر، وأيضا بفضل تحكمها في طريق القوافل الرابط بين مدينتي شبوات (شبوة) وماریاب (مأرب). وقد كان الخراب الذي أحدثه هذا الغزو كبيرا: من حرق بيوت، وهدم مدن، واجتياح أراض، ونهب للمواشي. وأزال قرابيل أسوار قصر عاهل مملكة أوسان؛ مما أدّى إلى اندثار نقوشه. وبلغ عدد القتلى من جانب الأوسانيين ١٦٠٠ أما الأسرى فوصل عددهم إلى ٤٠٠٠٠. واستمر عاهل سبأ في اجتياحه إلى أن استكمل غزو أوسان بالسّيطرة على حلفائها في الجنوب الشرقي، وفي الجنوب الغربي، وبالإستحواذ على ممتلكاتها التي من جهة الجبال السفلى المشرفة على خليج عدن الحالي.

وهذا ما جعل مملكة أوسان تختفي لعدّة قرون من الساحة السياسية اليمنيّة: ويضم قرابيل الأكبر أراضيها إلى قتبان حليفة مملكة سبأ.

و كانت مملكة ناشان التي تسمّى اليوم السّوداء، هي المنافس القويّ لسبأ بعد مملكة أوسان. وتقع ناشان في الشمال الغربي. وقد بنت ازدهارها على استغلال سيول واديي مذاب وخريد، ومدت نفوذها على إقليم الجوف، وهو منخفض شاسع بطول ١٠٠ كيلومتر كان يتيح لها مراقبة عبور القوافل بين مملكة سبأ في الجنوب، ومنطقة نجران في الشمال (وتقع اليوم في الاراضي السعوديّة) على طريق البتراء، وغزّة. وبعد غزوه مدينة ياثيل التي تسمى اليوم براقش، استولى قرابيل على مدينة ناشان عنوة، بعد حصار شديد دام ثلاث سنوات: فهدم سورها، وخرّب معابدها، وأحرق قصرها الملكيّ المسمى أفراو. وأقطع حلفاءه المقربين في القرى المجاورة أراضي ومنشآت للري: وفي الأخير، نصّب على هذه المدينة المخرّبة حامية، ووطّن فيها مستعمرين من السّبئيّين. وفضلا عن ذلك، فإنّه لا يستبعد أن الغزوة السابعة أي قبل الأخيرة لهذا الملك. كما ورد ذلك في تاريخ مناقب قرابيل الأكبر. حسبما جاء في نقش صرواح الكبير تروي استيلاء السبئيين على السهل المتاخم للبحر الاحمر، وعلى تهامة، وحتى على الشاطئ الارتيري في القارة الافريقية. وفي الحقيقة فإن وجود السبئيين في اثيوبيا ثابت منذ أيام هذا الملك الغازي. وهكذ فقد أكدت أخيرا أعمال التنقيب الأولى التي قامت بها (في بداية سنة ١٩٩٨) البعثة الأثرية الفرنسية في منطقة تغراي بالحبشة حول معبد ياها الكبير، وهي مدينة تبعد ٥٨٠ كم عن أديس بابا إلى أقصى الشمال الأثيوبي، وعلى بعد ٣٠ كم عن مدينة أكسوم Aksum أو Axoum . قلت أثبتت هذه البعثة بما لا يقبل الشك التأثير السّبئي في فترة من المؤكد أنها سابقة على القرن الخامس قبل الميلاد. وبغض النظر عن بعض النقوش الثابت مصدرها السّبئي، فإن نصب ياها القبري يشير إلى وجود أقوام تشبه بشكل قوي السبئيين في اليمن القديم: في اللغة وفي العبادات. وقد بيّنت الكشوف الأثريّة من ناحيتها . في هذه المدينة التي ورد ذكرها في النّقوش باسم دعمات . أن الأدوات الماديّة المستعملة مرجعها هي أيضا مملكة سبأ. كما نجد كذلك في معبد ياها الذي تمّ اكتشافه اخيرا أن كل خصائصه: شكله المعماري وتقنية بنائه، (وبالأخص نحت حجارته) مذابح بخوره، زخارف المعبد، الأواني الطقوسيّة، وكل شئ شاهد على حضور سبئي، وعلى صلات وثيقة ومنتظمة قامت بين ضفتي البحر الأحمر: بين بلاد العرب الجنوبية، وبين القرن الإفريقي.

نستطيع الجزم إذن أن مكرب قاريبيل الأكبر Karibil le grand Mukkarib تمكن في آخر مدّة حكمه من توحيد بلاد العرب الجنوبية تحت نفوذ سبأ. وقد امتدت هذه الأمبراطوريّة من مدينة نجران في الشمال حتّى خليج عدن في الجنوب الغربي، متجهة بعدها حتى هضاب الجنوب الشرقي.

ويجب أن ننتظر أكثر من ألف سنة لتظهر قوّة ضاربة أخرى. إنها قوّة الملوك الحميريّين التي تمكنت من اعادة بناء وحدة بلاد العرب الجنوبية هذه.

لقد تكوّنت الدولة الجديدة أساسا في منطقة الهضاب، وبعد أن خاضت صراعا طويلا مع ممالك الصّحراء، انتهت بأن فرضت تفوّقها في جنوب الجزيرة.وانتهى الأمر بالنسبة لمملكة سبأ آخر القرن الثالث ميلادي.

وضمّت سبأ إلى مملكة حمير، واستولى ملك حمير على العرش السبئي. وهناك نقش يشير إلى هذا الملك الحميري باسم ياسر ذو النّعم Yasir Yuhan i وهناك منافس كبير آخر لحمير،هو مملكة حضرة موت، التي لم تلبث أكثر من عشرين سنة حتى سقطت بدورها تحت السّيطرة الحميريّة. بيد أنه لابد من انتظار سنوات ٣٨٠. ٣٤٠، وأواخر حكم أبي مكرب أسعد أبي قريب أسعد Abikarib Asad ليستتب الامر لسلطة مركزية قوية، وليوجد استقرار يساعد على قيام وحدة أكثر قوة، ونوع التوزيع لمهام الدولة عبر الولايات.

هذا الملك الطموح صاحب الغزوات، يلقب في التراث العربي باسم أسعد الكامل. ويقولون إنه وصل في مغامراته إلى العراق والصين.لقد نجح في فرض حماية حقيقيّة على وسط جزيرة العرب. وذلك حوالي نهاية النصف الأول من القرن الخامس ميلادي، كما نجح في مد سلطته على أراضي Maad معد أو معاد، التي تضم مجموعة قبائل وسط جزيرة العرب الرحّل. ومدّ هيمنته نحو الشّمال إلى مابعد مدينة الرّياض اليوم، ونحو الشمال الغربي حتى تخوم المدينة التي كانت تسمى «يثرب». ومن ذلك التاريخ أطلق على عاهل حمير لقب يعبر عن حدود مملكته وهو ملك سبأ، وأطلق عليه لقب «ذو ريدان»، ويشير هذا اللقب إلى مجموع القبائل المرتبطة بحمير، وسمّي صاحب حضرموت ويمناة، ويبدو ان هذا التعبير الأخير يحدد المناطق الواقعة بين المضائق وحضرموت، ويضاف على هذا اللقب ملك العرب الرحل: عرب الطود. ولا شك أنهم يقصدون بالطود سلسلة جبال الحجاز، وملك تهامة ويعني السهل السّاحلي بظاهر مكة.

وإضافة إلى توطيده لوحدة بلاد العرب الجنوبية، فإنّ العاهل الحميري أبي مكرب أبي قريب أسعد Abbikarib As ad هو الذي كما يبدو كفل التحول من عبادة الآلهة المتعددة إلى التوحيد، فكانت أغلبية القوم تهجر هياكلها الوثنية، وآلهتها الحامية القديمة لتعبد الإله « الواحد الأحد » وذلك باعتناق اليهودية، أو باعتناق نوع من التوحيد شبه اليهودي(٤). ففي هذه البلاد المترامية الأطراف، والمتشكلة من قبائل متباينة فإن تبنّي التوحيد ساهم في تقوية العصبيّة الاجتماعية. على كل، فإنّ هذا العاهل الحميري نفسه أبي مكرب هو كما جاء في كتب التراث العربي الذي اختار طريق التوحيد باعتناقه لليهوديّة، ومن المهم أن نذكر أن وجود اليهود في اليمن يعود إلى العام ٧٠ بعد الميلاد، على اثر الشتات الذي تعرضوا له بعد تخريب بيت المقدس، وهدم الهيكل الثاني من طرف الامبراطور الروماني تيتوس.

بيد أنه، ورغم وجود أسباب للوفاق، والتوافق فإنّ صراعات نشبت

في المناطق الحميرية بين اليهود والنصارى. ولأن هذه المنطقة كانت في القرن السادس للميلاد مثيرة للأطماع الاقتصادية: فهي على طريق تجارة الهند،فقد صارت محل رهان خطير في المنافسة بين الأمبراطوريتين الفارسية والبيزنطية، وهكذا انتهت حمير بأن استسلمت للتدخل الأجنبي الذي وجد ذريعة قوية في الصدامات الدينية التي قامت بين اليهود والنصارى.

وهكذا فإن أحد حلفاء بيزنطة وهو النجاشي عاهل ملك الحبشة المسيحية دعم ملكا مسيحيا لتولي عرش حمير هو معد يكرب يعفر. وقد وجه هذ الأخير حملة عسكرية سنة ٥٢١ ميلادية لغزو أواسط جزيرة العرب، وبالضبط لمحاربة أحد حلفاء فارس وهو المنذر الأمير اللخمي.

ولكن وبعد موت الملك الحميري الذي يدين بالمسيحية تولى من بعده ملك يدين باليهودية هو يوسف أشعر يثار، هكذا يسمى في اللغة السبئية، وهو المعروف في كتب التراث العربي بيوسف ذونواس الذي اغتصب العرش. ونكل بكل المسيحيين الذين يشتبه في ولائهم للأحباش.

وقد احتفظ التراث العربي بذكر الصراع الذي قام في اليمن بين اليهود والنصارى في قصة أصحاب الأخدود، التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، في سورة البروج، قال الله تعالى:

﴿قتل أصحاب الأخدود، النار ذات الوقود، اذ عليها قعود، وهم على ما يفعلون بالمؤمنين شهود، وما نقموا منهم إلا ان يؤمنوا بالله العزيز الحميد، الذي له ملك السموات والأرض والله على كلّ شئ شهيد﴾.

وأثناء التنكيل بالحميريين مات القديس أريثاس Arethas ويسمى باللغة العربية الحرث أو الحارث. لقد قدم هذا التنكيل مبررا في نظر البيزنطيين لتدخل النجاشي حليفهم وذلك سنة ٥٢٥(أو ٥٢٩-٥٣٠) النجاشي الذي بعد أن هزم يوسف ملك حمير وقطع رأسه، قام بدوره بالتنكيل باليهود، وأعاد الملك للمسيحيين.

لقد وقع تنصير بلد حمير بقوة تحت حكم أبرهة، وهو قائد عسكري حبشي نصب نفسه ملكا على اليمن، واتخذ صنعاء قاعدة لملكه. وبنى كنيسة أشادت كتب التراث والتاريخ العربي بعظمتها، (مثال ذلك على وجه الخصوص الازرقي وهو مؤرخ من القرن التاسع ميلادي)، وزين أبرهة هذه الكنيسة بالرخام، وبالفسيفساء التي استجلبها من بيزنطة؛ وقد حصل على هذا الرخام بفضل مساعدة الامبراطور الروماني جوستينيان الذي حكم ما بين ٥٢٧ و٥٦٥ كما روى ذلك المؤرخ العربي الكبير ابن جرير الطبري.

وأبرهة هذا هو الذي حسبما جاء في كتب التراث الإسلامي قام بحملة لغزو مكة عام ٥٧٠. وهي نفس السنة التي ولد فيها الرسول محمد صلى الله عليه وسلم. وقد تجهز كما يروى لهذه الحملة على رأس جيش يمتطي فيلة حبشية. وهي حيوانات كانت مجهولة لدى العرب، وقد أرعب مرآها أهل مكة. ورسخت هذه الواقعة في الذاكرة الجماعية، حتى أنهم سموا السنة التي وقعت فيها هذه الحملة بـ«عام الفيل».

وفي سورة الفيل من القرآن الكريم إشارة إلى هذه الحملة الحميرية على الحرم المكي.

قال تعالى: ﴿ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل، ألم يجعل كيدهم في تضليل، وأرسل عليهم طيرا أبابيل، ترميهم بحجارة من سجيل، فجعلهم كعصف مأكول﴾.

على كل ففي بداية السنوات ٥٧٠، وبدعم الملك الفارسي كسرى أنو شروان طرد الحميريون الأحباش من اليمن، مع الخليفة الثاني لإبرهة، وهو ابنه مسروق.

ونصب على عرش اليمن رجل من محتد شريف، يدين بالعقيدة اليهودية هو سيف ابن ذي يزن ذائع الصيت، تحت حماية دولة الفرس الساسانيين. وظل البلد تحت الوصاية الحقيقية للساسانيين إلى حوالي ٦٣٢ وهو تاريخ دخول آخر ولاة الفرس في الإسلام. وكان هذا التاريخ هوالحد النهائي للعصور القديمة في جنوب جزيرة العرب.

نظرة شاملة على مملكة حضرموت في العصور القديمة

هي أرض الطيوب بامتياز، في جنوب بلاد العرب، حضرموت (أو حضرموت): تضم الأقاليم التي تمتد إلى شمالي وإلى جنوبي سهل وادي حضر موت، وامتداده هو سهل وادي المسيلة الموازي لساحل المحيط الهندي. وهكذا يكون لديه واجهتان واحدة بحرية والأخرى برية.

في الجوانب شديدة الانحدار لهذين الواديين من المكان الذي نرقى منه نحو هضبة الجول التي هي اليوم منطقة جافة وشبه صحراوية، عملت في هذه المنطقة، ثلاث بعثات أركيولوجية (واحدة أميركية عملت هناك منذ ١٩٦١، والأخرى فرنسية منذ نهاية السبعينيات، وبعثة روسية شرعت بالتنقيب من سنة ١٩٨٣) وقد تعرفت هذه البعثات، وأحصت آلاف المواقع الأثرية التي تعود إلى ما قبل التاريخ. وتتراوح حقبها ما بين العصر الحجري القديم، والعصر البرونزي (الذي تقع نهايته بالنسبة لليمن حوالي ١٢٠٠ ق م) كما ضبطوا صورة شاملة لمواقع أثرية من العصر الحجري. ومن ناحية أخرى، فإن أعمال التنقيب التي قام بها المعهد الألماني للآثار في الناحية الجنوبية لهضبة الجول، كشفت عن كثير من المنشآت السكنية: كما كشفت خاصة على تنويعة كبيرة من المقابر من الممكن نسبتها إلى مجموعة المناضد الصوانية الميغاليثية لحضرموت التي من الممكن تحديد تاريخها فيما بين الألفية الرابعة، والألفية الثانية ماقبل الميلاد، وهي الإلفية التي بدأت فيها بعض الأودية تكتسب أهمية بفضل نوع من الزراعة الكثيفة التي تعتمد مياه الفيضانات الموسمية.

إن تاريخ بدايات الألفية الأولى قبل الميلاد، لاتزال غامضة إلى حد ما، وقد بدأ الآن علماء الآثار اكتشاف علامات حضارة حضرمية قديمة، تعود إلى ماقبل العصر العربي الجنوبي. وقد كان لهذه الأقوام لسان خاص بهم هو اللسان الحضرمي. وكانت شبوات (أي شبوة) دار ملكهم تتمتع بموقع جيد. فهي تقع في تقاطع طرق عديدة، ممّا يسمح لها بالوصول إلى شمال جزيرة العرب، أو النزول حتى المحيط الهندي.

ولديها أيضا كثير من مناجم الملح اليسيرة الاستغلال. وفي الأخيرو باستغلال موقعها المحمي طبيعيا بهضاب حادة الجوانب تكون المدينة قد حصنت نفسها بخطين من الأسوار تقيها الفيضانات.
إن شبوة تشكل المثال الوحيد الذي نعرفه إلى يومنا هذا عن عمران اليمن القديم. اذ لاتزال فيها أكثر من مائة وعشرين أساس حجري تتراوح جوانبها ما بين ١٠ و١٢ مترا على ارتفاع يختلف من ١ إلى ٣ امتار؛ وإن مظهرها الضخم يدل على ان المنشآت التي كانت قائمة فوقها، ذات اشكال مستطيلة،ولابد أنها كانت ذات طوابق عدة شبيهة بالابراج. ومن المحتمل ان تكون بعض هذه البنايات معابد. وقد تحدث بلين القديم عن ٦٠ معبدا، بيد أن أكثرها كانت بيوتا، ومساكن مترفهة تمتلكها شخصيات متنفذة. فطوابقها المشيدة بالخشب كانت تستعمل للسكن او فضاءات للاستقبال. ومدينة شيبام حاضرة حضرموت. و التي سجلت وبطلب من الجمهورية اليمنية في قائمة التراث الثقافي العالمي تعطي صورة عما كانت عليه المدن في اليمن في العصور القديمة.
وبالإضافة إلى ذلك فإن لدينا شهادة اسطرابون الجغرافي اليوناني الروماني الذي قدّم في النصف الثاني من القرن الأول هذه الملاحظة القيِّمة عن بلاد العرب الجنوبيّة:
يقول اسطرابون: وفي شرقيّ (بلاد العرب الجنوبية)، تقيم بالأساس أقوام الشارموطيط (Charmotite في الحضرميون أو الحضارمة) وحاضرتهم شابوطا Sabota (شبوات). ولكل مدينة من مدنهم قائد خاص بها، وهي مدن مزدهرة، غنية بالأحرام وبالقصور الملكيّة. وبيوتهم شبيهة ببيوت مصر في طراز تجميع قطعها الخشبيّة».
وفعلا فإن المؤلفين الاغريق واللاتينيين كانوا يعرفون أن هذه العاصمة تقع غير بعيد عن المناطق التي تأتي منها الطيوب: وبخاصة اللبان. لقد كانت شبوة هي الحاضرة، وسرير الملك. وقد مال منقبو البعثة الأثرية الفرنسية التي بدأت بالعمل سنة ٧٠ إلى اعتبار صرح شاكير ذائع الصّيت قصرا ملكيا. وهو بناء هائل بل أكبر بناء، اذ يحتلّ مساحة طولها ٥٧ مترا وعرضها ٣٩مترا، وله باحة وملحقات. وبعد اعادة بنائه على صورته الأولى،عقب الهدم الذي تعرض له أوائل القرن الثالث بعد الميلاد، عرف لاحقا جملة من الترميمات التي زادته عظمة وجمالا.
وما تزال أساساته الحجريّة قائمة إلى اليوم. وكذلك بقايا من حوائط الطابق الأرضي المبنية بالآجر. ويحتفظ في المتحف القومي بعدن خاصة بقطعة من اسطوانة هي جزء من المكونات المعمارية للرواق الأساسي الذي بطابق الجناح الشمالي للقصر: وهذه القطعة هي تاج اسطوانة محلى بنقوش تمثل رأس أسد وزخارف توريقية.
وما يخص بيوت السكن فكثيرا ما نجد انفسنا ازاء بيوت على شكل أبراج. وفعلا فان الحوائط المتبقية لا يتجاوز ارتفاعها المتران. بيد ان النقوش وهي اللوحات التذكارية لهذه الصّروح تشير الى وجود «ثلاثة طوابق» او «اربعة طوابق» او تشير ايضا «الى ستة مستويات مع ستة أدوار، يحتوي أعلاها على طابقين»، وجدران هذه البيوت مشيدة بالخشب. وكذالك فاننا نجد اللحمة التي تربط بين جدران الطوابق هي أطر من عوارض خشبية موزعة بانتظام، مملوءة بالتراب او بالطوب. ويقتضي تشييدها مصاريف كبيرة فهي تتطلب اللجوء الى مواد بناء مختلفة: من حجارة، وخشب، وطوب، والى عدة حرفيين: من مبلطين، ونقاشي حجارة، ونجارين، وبطبيعة الحال بناءين.
وكقاعدة للملك، فان مدينة شبوة تحتوي على احرام كثيرة، اهمها مسخر للإله سايين، كبير آلهة هيكل حضرموت الأعظم وكانوا ينعتونه في الدعاء بـ«ذو عليم». ومن طقوس عبادته أنهم يحجون إليه، وقد أورد بلين القديم أنهم يقدمون ولائم طقسية أثناء الحج. وهناك آلهة أخرى اكتشفت في شبوة منها الإله شمس؛ ولكننا نجد أيضا الإله المقاه مما يجعلنا نفترض وجودا سبئيا منذ القرن السابع قبل الميلاد. وهناك الإله أثتار ذم القب مما يدل على أن للمعينيين دورا في هذه الحاضرة الحضرميّة.
وإن أعمال التنقيب التي تمت في مكان آخر مهم من واحة ريبون سمحت بالكشف عن عدد كبير من المعابد، إن كان في مدينة هذه الواحة أم في ضواحيها. وتقدم هذه الهياكل صورة دقيقة عن النظام المعماري، وعن التنظيم الداخلي لهذه الحرم من أقواس المداخل، إلى قاعات الأعمدة، و المحاريب، والمذابح، والمسلات النّذرية... وتعرفنا أكثر بكيفية تطور فنون العمارة الدينية في بلاد العرب الجنوبية.
في بلاد العرب الجنوبية كانت حضرموت تحتل على المستوى الاقتصادي موقعا مركزيا مادامت تجارة الطيوب مزدهرة. فقد كانت هذه الدولة تمتلك كل الأراضي المنتجة للطيوب وهي مناطق سعكلان (Sa kalan اقليم ظفار بسلطنة عمان)، ومهرات (Mahrat تسمى اليوم مهرة)، وسكراد Sakrad وهي جزيرة سقطرة المواجهة للشاطئ الصومالي.
وحوالي أواخر القرن الأول قبل الميلاد صارت حضرموت بوصفها المنتج الاول للطيوب اكبر قوة في بلاد العرب الجنوبية. ونحن نرى عاهلها يشهريل yashhuril ولد أبياسا Abiyasa يتخذ لنفسه لقب مقرب mukarrib الذي تخلى عنه ملك قتبان. وعندما اضمحلت مملكة قتبان هذه فيما بين سنتي ١٦٠ و٢٠٠، استولت حضرموت على قسم كبير من اراضيها.
وحوالي سنة ٢١٨ تصل حضرموت على عهد ملكها اليعز ياهوت ابن المذخر أوج ازدهارها، بأراض تمتدّ حتى منطقة رادا Rada من ناحية مملكة قتبان، وحتى ظفار في عمان شرقا. وقد حافظ دورها الاقتصادي على أهميتها، حتى بعد ان تراجعت طرق تجارة الطيب القوافلية، واحلال المسالك البحرية محلها، والصعود القوي لدور الموانئ المحيط الهندي، وخاصّة ميناء أوديمون أرابيا Arabia Eudimon، أي عدن، وميناء قاني Qane أو كاني المسمى اليوم بئر علي، وذلك بدءا من القرن الأوّل مسيحي.
ولكن وفي العقود الأولى للقرن الثالث نرى الملك السبئي يتدخل في الشؤون الداخلية لمملكة حضرموت. وينتهي به الأمر بأن يستولي عنوة على قاعدة ملكها شبوة، وعلى قصر شاكير Shakir الملكي الذي يضرم فيه النيران.و ميناء قاني يخرّب ويحطم أسطوله التجاري.

ومن ذلك التاريخ لم يعد لمدينة حضرموت سوى دور قليل الأهميّة. و مع بداية القرن الرابع للميلاد يلحق صاحب حمير الأراضي الحضرميّة بمملكته.

(انظر الجدول المرفق)

البلاد القصيدة

إنه البلاد القصيدة هكذا كتب يوما الشاعر اللبناني الكبير صلاح ستيتيّة عن اليمن. فبلاد أحلام اليقظة هذا، بلاد الحجارة الخالصة «يشعّ في عزلة الشّعر في مكان تلاقي البحار، والقارّات».
بيد أن اليمن أيضا هو بلاد الشعراء بامتياز. منذ العهود القديمة التي كانت العصر الذهبي لليمن. وعلى امتداد عهود الإسلام المجيدة، ظل اليمن موشى بالشعر وبالأساطير. وكثيرا ما كان يختلط التاريخ بالقصص الخرافي للممالك سبأ، وحضرموت، وحمير. وإننا لنصغى إلى أصداء هذا التاريخ في القصيدة الدامغة التي للشاعر والعلامة اليمني ابومحمد الحسن الهمداني صاحب كتاب الاكليل (القرن الرابع هجري والعاشرميلادي)
وإننا لنجد هذا المؤرّخ ينسب أشعارا كثيرة للملك الحميري أسعد تبع Tubba Asaad المعروف بأسعد الكامل ذائع الصّيت. والذي حكم حوالي ٣٨٠-

فهرس تواريخ اليمن في العصور الإسلامية

(من ١٠ إلى ٩٥٤هجري = ومن ٦٣٢ إلى ١٥٣٨ميلادي)

الحكم السياسي	الحقبـــــة	
	التواريخ الهجرية	التواريخ الميلادية
عصر الولاة في صنعاء	١٠- ٢٣٢	٨٤٧-٦٣٢
الدولة الزيادية بنوزياد (الأمير الأول محمد بن زياد)	٤٠٩-٢٠٣	١٠١٨-٨٠٨
الدولة النجاحية بنو نجاح (أول حاكم من زبيد الرقيق الحبشي نجاح)	٥٥١ -٤١٢	١١٥٦-١٠٢١
الدولة الصليحيّة وهي على مذهب الشيعة الفاطميّة أسسها علي بن محمد الصليحي	٥٣٢-٤٣٩	١١٣٨ -١٠٤٧
الدولة السليمانية وهي تابعة للدولة النجاحية شمال تهامة	٥٦٩-٤٦٢	١١٧٣-١٠٦٩
دولة الأزارقة وهي على مذهب الفواطم وقاعدتها عدن، ونسبتها إلى زريق بن العبّاس	٥٦٩.٤٧٣	١١٧٣.١٠٨٠
السلاطين الحمدانيون (٣ دول حكمت من صنعاء، وامتدّ حكمها إلى مجئ الأيوبيّين	٥٦٩.٤٩٢	١١٧٣.١٠٩٩
سيطرة الأيوبيين	٦٢٨.٥٦٩	١٢٢٨.١١٧٣
دولة السلاطين الرّسوليين كان لها اشعاع وقد حكمت تهامة وجنوب اليمن	٨٥٨.٦٢٦	١٤٥٤.١٢٢٨
السلاطين الطاهريون	٩٢٣.٨٥٨	١٥١٧.١٤٥٤
دخول اليمن تحت الدولة العثمانية	٩٤٥	١٥٣٨

٤٤٠ بعد الميلاد. وبالنسبة للشعر العربي القديم يقدم لنا نموذجا للحساسية والفن الشعري الرفيع من قصائد الشاعر علقمة (alqama) مات في حدود ٦٠٣ وهو الذي بكى مجد اليمن التليد بلغة بليغة وشعر جزل بكى أطلال حضارة عرب الجنوب. وكان في مطارحاته الشعرية التي ظلت خالدة كجزء من الارث الشعري الجاهلي يتشبه بامرئ القيس الذي ينتمي الى قبيلة كندة التي كانت مضاربها في منطقة حضرموت الغربية وبهذا المعنى فامرئ القيس يمني.
إن التحسّر على أزمنة اليمن الذهبية التي ولّت نجدها أيضا في القصيدة الحميريّة التي للشاعر اليمني من العصر الوسيط نشوان بن سعيد الحميري (مات حوالي ٥٧٣ هجريّة و ١١١٧ميلادية.
واليمن بلد الحلم، والبحث عن البطولة، والأسرار. لقد جذب اليمن من ناحية أخرى شعراء جاءوه من آفاق، وأماكن قصيّة. أذكر من أهمهم الشاعر الفرنسي جيرار دي نرفال. وإضافة إلى الصحائف التي كتبها عن بلقيس «ملكة الصّباح»، كتب أوبريت ملكة سبأ في أربعة فصول وقد وضع موسيقاها المؤلف الفرنسي شارل غونو. وعرضت على المسرح سنة ١٨٦٢.
وأيضا الشاعر رامبو الذي وصل إلى اليمن «بحذاء من ريح» سنة ١٨٨١ وقد صدر أخيرا ألبوم صور للشاعر في مدينة عدن حيث عاش حياة عاديّة «دون اغراق في الضحك ودون صراخ أليم».
ومالرو كان مسكونا بأرض اليمن الخرافية، ولابد أن ذكرى رامبو كانت حاضرة لديه. عندما قام في تلك الأشهر الثلاثة الأولى من سنة ١٩٣٤ التي قضاها في اليمن بمغامرة ذات أبعاد شعرية استثنائيّة: مغامرة جغرافية كما سمّاها هو.. اذ ركب الطائرة واتجه إلى صحاري العرب بحثا عن مدينة ملكة سبأ التي كان يريد أن يعبرها من السماء.
وفي نصّه الذي بعنوان ملكة سبأ والصّادر في ١٩٩٣ بباريس: يستعيد مالرو نصوصه التي كان قد نشرها في المجلة الفرنسية لانترونزيجون في ١٩٣٤. وهو يأخذ القارئ ليعايشه لحظة اكتشافه، ويصف «المشهد الجليل لتلك المدينة الميّتة».
وأخيرا فالأمر جليّ: إن اليمن أرض الوحي الشعري بامتياز.
وليس غريبا اذن أن تأسر تلك الوجوه، وتلك المشاهد اليمنيّة الملحميّة شاعرا يتهجأ العالم بالصّورة الفوتوغرافيّة، هذا الشاعر هو هومبرتو دا سيفايرا.

الهوامش

١- طائر الفينيق: يسمى في التراث العربي السمندل وقد ذكره كمال الدين الدميري في كتابه العتيد «حياة الحيوان الكبرى».
٢- اللاذن UN PAYS ENGLOUTI
و اللاذن: الغريب أن المعاجم العربية تورد قصة استخراج اللاذن كما وردت بالضبط عند شيخ مؤرخي الاغريق هيرودوت. فقد جاء في ترتيب القاموس المحيط للزّاوي، وهو قاموس معاصر: اعتمد القواميس العربية السابقة: فإضافة إلى انه أساسا ترتيب للقاموس المحيط للفيروزبادي، الذي أفاد بدوره من صحاح الجوهري المتقدّم عليه: فقد استقى الطاهر أحمد الزّاوي مادّته اللغوية الغزيرة من المعاجم العربية السابقة مثل: تاج العروس للزّبيدي، وأساس البلاغة للزمخشري، والمصباح المنير.و هكذا جاء جامعا للإرث اللغوي العربي. يقول صاحب الترتيب، وكأنه ينقل كلام هيرودوت:
«اللاذن: رطوبة تتعلق بشعر المعزى ولحاها إذا رعت نباتا يعرف بقلسوس، أو قستوس. وما علق بشعرها جيّد: مسخّن، مليّن، مفتّح للسّدد، وأفواه العروق، مدرّ نافع للنّزلات والسّعال، ووجع الأذن. وما علق بأظلافها رديء».
٣- حدائق ملكة: يقول المسعودي في كتابه العتيد مروج الذهب ومعادن الجوهر: «... وذكر اصحاب التاريخ ان أرض سبأ كانت من أخصب أراض اليمن واثراها واكثرها جنانا وغياضا وافسحها مروجا مع بنيان حسن وشجر مصفوف ومساكب للماء متكاثفة وانهار متفرقة وكانت مسيرة اكثر من شهر للراكب المجد على هذه الحالة وفي العرض مثل ذلك...».
٤- التوحيد شبه اليهودي: لقد عرف العرب قبل الإسلام شكلا من التوحيد دعوة الحنيفيّة ويسمّى أتباعه بالحنفاء.

المترجم



الفكر التنويري والعقلاني الحديث بين ديكارت وباشلار

في تلك الليلة الراجفة التي كاد أن يقضي فيها الفيلسوف نحبه

هاشم صالح ★

قد يبدو هذا العنوان مثيراً للاستغراب. فما العلاقة بين فيلسوف عاش في النصف الأول من القرن السابع عشر، وفيلسوف عاش في النصف الأول من القرن العشرين؟ ما العلاقة بين فيلسوفين تفصل بينهما مسافة ثلاثة قرون؟ ثم إن ديكارت لم يتحدث أبداً في حياته عن القطيعة الإبستمولوجية. فالمصطلح حديث العهد ولم يظهر إلا على يد باشلار في الثلاثينيات من هذا القرن. ومع ذلك فيمكن القول بأن ديكارت يمثل القطيعة الإبستمولوجية بكلا المعنيين : أي بالمعنى التاريخي الفاصل بين الأحقاب الزمنية، والمعنى العادي الذي يفصل بين المعرفة العمومية/والمعرفة العلمية الدقيقة. فديكارت يمثل قطيعة بالقياس إلى أرسطو والمدرسانية السكولاستيكية التي سيطرت على أوروبا طيلة العصور الوسطى. إنه أول فيلسوف يقوم بانقلاب على أرسطو وينجح في هذا الانقلاب. ودشّن بذلك مرحلة جديدة في تاريخ الفكر الأوروبي (والبشري بشكل عام). ولذا فإن المؤرخين اعتادوا على التأريخ للحداثة الفلسفية بدءاً منه. فما قبل ديكارت شيء، وما بعده شيء آخر. ما قبله سيطرت الفلسفة الأرسطوطاليسية، وما بعده سيطرت الفلسفة الديكارتية.

★ باحث ومترجم يقيم في باريس

يضاف إلى ذلك أن ديكارت كان قد فصل من ذلك العهد بين المعرفة العفوية المباشرة التي نشكلها عن طريق الحواس/وبين المعرفة اليقينية الموثوقة التي نشكلها عن طريق الشك المنهجي بالحواس ذاتها. وبالتالي فقد أنجز القطيعة الإبستمولوجية قبل ظهور المصطلح بثلاثمائة سنة. وقد كلفه هذا الشك المنهجي غالياً لأنه راح يشك في كل ما تعلمه في أوساط عائلته وبيئته ومدرسته. وقال إن الإنسان عندما يكون طفلا أو تلميذا صغيرا فإنه يكون واقعا تحت تأثير محيطه وأساتذته بشكل كامل. وبالتالي فهو يتلقى القناعات والأفكار بشكل سلبي لأنه منفعل لا فاعل. كل ما يلقنونه إياه يحفظه عن ظهر قلب أو يعتقد بصحته ولا يخطر على باله أن يشك فيه لحظة واحدة. «فالكبار» لا يمكن أن يخطئوا. وهكذا تتراكم المعلومات الصحيحة والخاطئة في رأسه دون أن يستطيع التمييز بينها. وعندما يكبر يصبح من حقه، بل ومن واجبه، أن يقوم بعودة نقدية على ذاته لكي «يغربل» أفكاره هذه فيبقي على بعضها إذا كان صالحاً ويطرح ما تبقى.(١) وفي بعض الأحيان -أي في لحظات القطيعات التاريخية الكبرى- يضطر إلى طرح معظمها إن لم يكن كلها من أجل تشكيل وعيه من جديد وهذا يشبه عملية غسل الدماغ. فعصور التحول والانعطافات الحاسمة تتطلب وعياً جديداً قادراً على التأقلم مع المعطيات الجديدة، وبالتالي فهو مضطر إلى أن يقطع مع الوعي القديم السابق الذي لم يعد مناسباً. وعملية القطيعة هذه لا تمر دون حساب أو عقاب، أو دون نزيف داخلي حاد. فليس من السهل أن يقطع المرء مع ما تربّى عليه وألفه وعاشره طيلة سنوات وسنوات. وأكبر دليل على ذلك ما قاله شاعرنا المتنبي:

خلقت ألوفاً لو رجعت إلى الصبا

لفارقت شيبي موجع القلب باكياً

فإذا كانت القطيعة مع الكهولة تكلف كل هذا الثمن، فما بالك بالقطيعة مع الطفولة والشباب الأول؟ نقول ذلك ونحن نعلم أن الطفولة مغروسة في النفس كل الإنغراس، وبالتالي فمن الصعب جداً أن يقطع المرء معها. ولذلك نقول بأن القطيعة الإبستمولوجية تكون دائماً مصحوبة بقطيعة نفسية أو عاطفية شديدة الهول. والدليل على ذلك ما حصل للشعوب الأوروبية عندما اضطرت إلى أن تقطع مع تقاليدها الجامدة في القرن السابع عشر. وقد تحدث عن هذه القطيعة الكبرى المفكر الفرنسي بول هازار في كتاب مشهور أصبح كلاسيكياً فيما بعد وطبع عدة مرات هو: «أزمة الوعي الأوروبي».(٢) وقد تزامنت هذه القطيعة مع اللحظة الديكارتية واستغرقت القرنين السابع عشر والثامن عشر وتوجت بالثورة الفرنسية. وكانت الاكتشافات العلمية والجغرافية والتاريخية قد ساهمت في اندلاعها وفي القضاء على التصور القديم للعالم وولادة التصور الجديد على أنقاضه. ويمكن القول أن هذه القطيعة ابتدأت مع ديكارت وغاليليو في النصف الأول من القرن السابع عشر، ولكنها لم تكتمل ولم تأخذ كامل أبعادها إلا بعد مرور أكثر من قرن على ذلك التاريخ: أي مع لحظة نيوتن وكانط. هذا يعني أنها كانت قطيعة صعبة ومريرة تكاد تتقطع لها نياط القلوب... على هذا النحو تتجدد الشعوب وتنفض غبار القرون عن ذاتها وتدخل مصهر التحول الكيميائي حتى لكأنها تولد من جديد. وكثيراً ما تتجسد هذه القطيعات الكبرى في شخصيات كبرى واستثنائية من نوع ديكارت مثلا. فالشخصية الكبرى تعيش القطيعة أولاً في داخلها وبشكل ذاتي أو فردي، قبل أن تعيشها شعوبها على المستوى الجماعي. وما أن تنجح الشخصية الإستثنائية في إحداث القطيعة على المستوى الداخلي، حتى يسهل عليها نقلها إلى المستوى الخارجي وترجمتها على أرض الواقع. وهكذا يحصل التمفصل بين الخاص والعام، أو بين الفردي والجماعي. وهكذا تنجح الشخصيات الكبرى في قدح الشرارة الأولى أو في الإنعطاف بشعوبها انعطافة جديدة داخل مجرى التاريخ العام للفكر. سوف أتوقف هنا قليلاً عند لحظة ديكارت لكي أصف ما عاناه من أزمات داخلية قبل أن ينجح في إحداث هذه القطيعة ويضرب ضربته الكبرى. من المعلوم أنه عاش ليلة ليلاء ورأى ثلاثة أحلام مرعبة كادت تودي بعقله لولا أنه اهتدى إلى اكتشافه الأكبر في آخر لحظة. وطالما توقف المعلقون والشارحون عند تلك الليلة الشهيرة: ليلة العاشر من نوفمبر ١٦١٩. ولولا عفو الله لقضى ديكارت نحبه في تلك الليلة التي هزته هزاً، وجعلته يستيقظ مذعوراً فيخرج عن طوره ويرتجف كريشة في مهب الرياح..(٣)

هكذا نجد أن مؤسس العقلانية الأوروبية لم يكن عقلانياً إلى الدرجة التي نتصورها، أو قل أنه اضطر إلى خوض معارك داخلية قاتلة قبل أن يتوصل إلى طمأنينته الشخصية وحقيقته الجوهرية. ذلك أنه ليس من السهل على المرء أن يواجه نفسه، أو أن يخوض المعركة الفاصلة مع ذاته. وقد تحدث عن ذلك في كتابه الشهير «مقال في المنهج»، ولكن على سبيل التلميح لا التصريح. يقول بما معناه : كنت كمن يتقدم وحيداً في بحر من الظلمات، أو كمن يمشي على خيط رفيع رفيع ويكاد يسقط في كل لحظة، يكاد يهوي إلى قاع لا قرار له... في تلك اللحظة قرر ديكارت أن يقطع مع كل أفكاره السابقة، وأن يصبح ديكارتياً لأول مرة. في تلك اللحظة قرر ديكارت أن يكون هو هو، وأن يواجه العالم كما هو. في تلك اللحظة أحس ديكارت لأول مرة بأنه يقف على أرض صلبة بعد أن طال به التشتت ونهشه الشك حتى آخر رمق. وشبّه هذه العملية، أي عملية القطع مع الماضي، بعملية بناء بيت جديد على أنقاض البيت القديم. فمن الواضح أنه لا يمكن أن نؤسس البيت الجديد إلا بعد هدم البيت القديم. وعلى الرغم من أنه يصعب علينا هدم البيت القديم الذي ولدنا فيه وترعرعنا في أنحائه وأمضينا أوقاتاً سعيدة -أي كل عمرنا الأول- في جنباته، إلا أنه يجيء وقت معين تصبح عملية الفراق معه مسألة لا مندوحة عنها. وذلك إما لأنه لم يعد صالحاً للسكن، وإما لأنه شاخ وبلي حتى ليكاد ينهار من تلقاء ذاته. وبالتالي فمن الأفضل أن نسارع إلى هدمه واستدراك الخطر قبل فوات الأوان. يقول ديكارت موضحاً ذلك بشكل أفضل في كتابه «التأملات الميتافيزيقية» : «كنتُ قد اكتشفتُ منذ زمن طويل أني كنتُ قد تلقيتُ مجموعة كبيرة من الأفكار الخاطئة في سنوات عمري الأولى لقد تلقيتها على أساس أنها صحيحة تماماً ولا يرقى إليها الشك. ولكني اكتشفتُ بعدئذ أن كل ما أسسته على هذه المبادئ المهتزة لا يمكن إلا أن يكون مشبوهاً جداً ولا يقين فيه. وبالتالي فقد قررت بشكل جدي أن أنفصل عن تلك الأفكار وأتخلص منها، وأن أبتدئ التأسيس من جديد. وبدا لي أنه لا مندوحة عن هذا العمل إذا ما أردت أن أبني شيئاً راسخاً في مجال العلوم. ولكن هذه المهمة كانت تبدو لي آنذاك ضخمة جداً ورهيبة جداً إلى درجة أني لم أكن أجرؤ على مواجهتها أو الاضطلاع بها. ولذلك فقد انتظرت مرور زمن طويل قبل أن أنضج نفسياً وفكرياً. لقد انتظرت مرور وقت طويل لم يعد لي أمل بعده بنضج أكبر من أجل مواجهة هذه المهمة الكبرى. بل وبدا لي أن تأجيلها أكثر مما أُجلت يعني الوقوع في الخطأ لأن العمر يمر، والفرصة السانحة قد تفوت إذا لم أنتهزها أو إذا ما انتظرت وقتاً أطول مما يجب... وهكذا أشعر اليوم بالإستعداد الكامل لمواجهة هذه المهمة بعد أن فرغت نفسي من كل الهموم والمشاغل الأخرى، وبعد أن أصبح قلبي خالياً من الأهواء المضطربة، وبعد أن أصبحت أنعم بوحدة هادئة وسعيدة تساعدني على الإنخراط في أكبر مشروع في حياتي. ولذلك قررت بكل جدية أن أدمر كل أفكاري السابقة».(٤)

كنت كمن يتقدم وحيداً في بحر من الظلمات، أو كمن يمشي على خيط رفيع رفيع ويكاد يسقط في كل لحظة. يكاد يهوي إلى قاع لا قرار له... في تلك اللحظة قرر ديكارت أن يقطع مع كل أفكاره السابقة، وأن يصبح ديكارتيا لأول مرة.

ديكارت والقطيعة المعرفية الأولى

بالطبع فلا يمكن لمفكر في حجم ديكارت أن يدمر كل أفكاره السابقة حباً في التدمير، فهو ليس عدمياً ولا مخرباً ولا كارهاً لنفسه أو للبشرية. على العكس تماماً. إنه يريد تدمير هذه الأفكار لأنها خاطئة ولأنها تحول بينه وبين رؤية الواقع بشكل صحيح. ثم إنه لا يستطيع أن يبني شيئاً إيجابياً في مجال الفكر قبل تدمير ما هو خاطئ ومسيطر بحكم العادة والعطالة الذاتية وتكريس القرون. وقد كانت هذه هي حالة الفلسفة السكولاستيكية، أي التكرارية والإجترارية التي سيطرت على أوروبا طيلة العصور الوسطى وحتى مجيء ديكارت. (سميت سكولاستيكية من «سكولا»، أي مدرسة في اللغة اللاتينية. وكانت هذه الفلسفة تلقن للطلاب في كل مدارس أوروبا باللغة اللاتينية. وهي التي تعلمها الصغير ديكارت في مدرسة شهيرة بمنطقته). في الواقع إن التدمير لا يمكن أن يكون كلياً لأن الإنسان عندئذ يقف في الفراغ وتكاد تميد الأرض من تحته. وهذا الموقف لا يستطيع أن يتحمله أي شخص بشري. وهكذا، وعلى الرغم من راديكالية القطيعة إلا أن بعض العناصر السابقة قد

استمرت في فلسفته، وإن يكن قد أصابها التحوير واتخذت منحى جديداً. كل ما يهمنا قوله هو أن البناء على تراكمات الماضي كما هي لا يمكن أن ينجح. البناء لا يكون إلا بعد التعزيل والتنظيف، أي بعد خوض الصراع مع الماضي، ومن خلال هذا الصراع بالذات تنبثق الحقيقة الجديدة. وهذا يتفق مع ما قاله باشلار، وإن بنضج أكبر ووضوح أكثر لدى هذا الأخير. ولا غرو في ذلك، فباشلار جاء بعد ثلاثمائة سنة من ديكارت، وبالتالي فإن العلم كان قد حقق تقدماً كبيراً أثناء كل تلك الفترة الطويلة. وهكذا يستفيد الخلف من تجربة السلف عن طريق التأمل بالتجربة التاريخية المتراكمة واستخلاص الدروس والعبر. فمثلاً يتفق باشلار مع ديكارت على الفكرة الأساسية القائلة بضرورة الفصل بين المعرفة المباشرة المتشكلة عن طريق الحواس/والمعرفة العلمية المصنوعة صنعاً في المختبر. كلاهما يلح على ضرورة الشك بحواسنا التي قد تخدعنا في أي لحظة وتوهمنا بأننا نعرف الأشياء ونحن في الواقع نجهلها. ومن المعلوم أن مؤسس العقلانية الأوروبية، رينيه ديكارت، نصَب الشك كغربال ينبغي أن تمر من خلاله كل الأفكار والآراء قبل أن نثبت صحتها. بل ودعانا إلى الشك في أقرب شيء إلينا وفي أعز ما لدينا لكي نمتحنه ونضعه على المحك ونخلصه من الشوائب التي قد تكون علقت به. لا ينبغي أن نؤمن بأي فكرة قبل أن توضع على محك الشك والامتحان. وقد أراد ديكارت بذلك تحييد التراث الأرسطوطاليسي. فمن المعلوم أنه كان يكفي لأي إنسان في ذلك الوقت أن يستشهد بأرسطو لكي يصدق الناس كلامه دون أي امتحان. فهيبة التراث والأقدمين تفرض نفسها دون مناقشة وتستطيع أن تمرِّر حتى الأفكار الخاطئة والرديئة بمجرد أن تدمغها بطابعها. وهذا ما لم يعد ديكارت بقادر على قبوله. ولكن الفرق الأساسي بين باشلار وديكارت هو أن الأول لم يعد يستطيع أن يؤمن بوجود عقل أبدي أو خالد يتجاوز الزمان والمكان، كما كان يفعل ديكارت فالعقل أيضاً له تاريخ. وهو محكوم بظروف كل عصر وإمكانياته. كما أن باشلار لم يعد يستطيع أن يؤمن بوجود أفكار فطرية (أو أزلية) تسبق كل تجربة أو احتكاك مع الواقع، كما كان يفعل ديكارت أيضاً. وربما لهذا السبب، ولأسباب أخرى أيضاً، دعا باشلار إلى تشكيل إبستمولوجيا غير ديكارتية. وهذا لا يقلل من عظمة ديكارت، ولكنه يدل على أن هناك عناصر كثيرة من فلسفته قد ماتت، وأنه يستحسن بنا أن نقطع معها، ولكي ندفع بالعلم خطوة جديدة إلى الأمام. وهذه هي القطيعة بالمعنى الإيجابي للكلمة. فالقطيعة تصبح إجبارية عندما يتجمَّد التراث السابق ويصبح مهيمناً فقط عن طريق القوة والهيبة والعطالة الذاتية. وهذا هو قانون الأشياء، فلا يمكن أن يدوم الحال لأي فلسفة مهما كبرت وعظم شأن صاحبها. وهذا الكلام ينطبق على كبار الفلاسفة وفلسفاتهم: على أرسطو والأرسطوطاليسية، على ديكارت والديكارتية، على كانط والكانطية، على هيجل والهيجلية، على ماركس والماركسية، الخ...

هذا لا يعني بالطبع أن كل هذه الفلسفات قد ماتت ولم تعد تنفع في شيء. لا، أبداً كل ما نريد قوله هو أن الأشياء الإيجابية فيها قد هُضِمت وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من التراث الفكري للبشرية، بل وذابت إلى درجة أنها فقدت هويتها الأصلية، ولم يعد يستطيع التعرف عليها إلا المختصون الكبار. ونضيف أيضاً بأن الواقع يفاجئنا دائماً بعناصر جديدة لم يكتشفها الفلاسفة السابقون، وهذا ما يدفع إلى ظهور فلسفات جديدة باستمرار. ولذلك فإن الذين ينغلقون كلياً داخل نظام فلسفي معين يحكمون على أنفسهم بالجمود والانقطاع عن حركة الحياة والفكر. ولهذا السبب ثار باشلار على فلاسفة عصره واتهمهم بالمثالية والتجريدية المنقطعة عن حركة العلم ونبض الواقع. ودعا إلى تشكيل فلسفة «اللا» (فلسفة النفي)، أي الفلسفة التي تقول «ل» للوضع الراهن باستمرار من أجل أن تكتشف شيئاً جديداً، أو تضيف شيئاً جديداً إلى ما سبق. إنها فلسفة النفي الإيجابي لا السلبي. ذلك أن فلسفة «النعم» والإذعان والقبول لا تؤدي إلى تحريك

الأشياء، ولا إلى التقدم. وحدهم «الفلاسفة المشاغبون» أو المزعجون الذين يعرفون كيف يقولون «لا» هم وحدهم الذين يؤدون إلى تقدم البشرية. كما دعا باشلار إلى تشكيل «عقلانية تطبيقية»، أي مستمدة من خلال البحث العلمي والتجريبي ذاته، لا مفروضة فرضاً من فوق بشكل مثالي وتجريدي كما كان يفعل فلاسفة عصرة (أو معظمهم). لهذا السبب نجح باشلار في أن يكون ديكارت العصر الحديث أو كانط العصر الحديث لأنه قدم له النظرية المتلائمة مع تطور العلم في عصره. ففي كل مرة يقفز فيها العلم قفزة جديدة نحتاج إلى فلسفة جديدة. وكل فيلسوف لا يراعي تطور العلم أو لا يأخذ ذلك بعين الاعتبار يحكم على نفسه بالانقطاع عن حركة العصر ويهمّش نفسه بنفسه. وقد فهم باشلار ذلك أكثر من أي شخص آخر. لقد فهم أن التفلسف بعد ظهور نظرية النسبية لأنشتاين أو نظرية الميكانيك الكمي والموجي وسبر أدق دقائق المادة والنظرية الذرية لا يمكن أن يبقى كما كان عليه الحال سابقاً. فهنا حصلت قطيعة في مسار العلم، وبالتالي فينبغي أن تحصل قطيعة موازية لها في مجال الفلسفة. وهذا ما فهمه كانط في وقته أيضاً عندما استنتج أهم النتائج المترتبة على أكبر حدث علمي في عصره: أي ظهور نظرية الجاذبية وميكانيك نيوتن.

باشلار والقطيعة المعرفية الثانية

سوف أترك الكلام هنا لكبير علماء الإبستمولوجيا في فرنسا وأستاذ جميع الفلاسفة من فوكو إلى بورديو لكي يلخص لنا نظرية باشلار وإنجازاته. سوف أترك الكلام لجورج كانغيلم، تلميذ باشلار المباشر، والذي كان قد حل محله عام ١٩٥٥ كأستاذ لفلسفة العلوم في السوربون. فهذا الرجل محترم الآن من قبل كل علماء فرنسا، ليس فقط لسنّه، فقد أوشك على التسعين عاماً بل ومات مؤخراً، وإنما لصرامته ورسوخه في العلم.(٥) ماذا يقول عن إبستمولوجية غاستون باشلار، أي فلسفته للعلوم؟ إنه يلخصها في المبادئ المحورية الثلاثة التالية:

١. الأولوية النظرية للخطأ: في البداية كان الخطأ لا الصح، في البداية كان الخطأ لا الحقيقة. بمعنى أن الحقيقة لا تنبثق إلا في ختام صراعها مع الخطأ. الحقيقة ليست شيئاً مسبقاً أو معطى بشكل جاهز. بمعنى آخر أيضاً: عندما ننظر إلى الواقع الموضوعي نرى أن الحقيقة لا توجد بشكل منفصل عن الخطأ، وإنما هي مطموسة تحت ركام من الأخطاء، أو محاطة بنسيج من الأخطاء. وكل مهارتنا تكمن في كيفية مماحكة هذه الأخطاء أو مصارعتها وانتزاع الحقيقة من براثنها. وهذا يناقض التصور المثالي السائد الذي يعتقد بأن الحقيقة موجودة لوحدها في جهة/والأخطاء في الجهة الأخرى. ولهذا السبب يقول باشلار: لا يمكن تشكيل معرفة علمية صحيحة إلا على أنقاض المعرفة الخاطئة. وهذا أكبر دليل على مدى شراسة الصراع ضد الخطأ من أجل التوصل إلى الحقيقة. فالحقيقة تنتزع انتزاعاً من خلال الصراع مع الواقع ولا تقدَّم لنا كهدية على طبق من ذهب.

الحقيقة هي خطأ مصحّح

٢. تبخيس المعرفة الناتجة عن طريق الحواس أو الحدس: هذه المعرفة تفيد في شيء واحد فقط: هو أنه ينبغي تدميرها. فالمعرفة العلمية ليست حدسية أو عفوية، وإنما هي مبلورة، ومصنوعة صنعاً من خلال التجربة والممارسة واستخدام آلات القياس العلمي. هذه هي المعرفة الوحيدة التي يمكن أن نثق بها. هذا لا يعني أن الحدس ليس مفيداً في بعض الحالات، ولكن لا يمكن الركون إليه. إن الحدس لا يشكل إلا المرحلة الأولى التي ينبغي التخلي عنها لاحقاً.

٣. لا يمكن أن نفهم الواقع إلا من خلال الواقع ذاته: بمعنى أنه ينبغي أن نعطي حق الكلام للواقع أولاً، لا أن نسقط عليه أحلامنا وأمانينا. وعندئذ نفهم الضرورة الكامنة في أحشاء الواقع. ولأن المغامرين والدجالين والدونكيشوتيين لا يفهمون ذلك أو لا يعبأون به فإنهم يخطئون في فهم الواقع وتتكسّر رؤوسهم على صخرته الصلبة. الواقع لا يعطي نفسه بسهولة، ولا يتحرك طبقاً لرغباتنا وأمانينا. الواقع يتحرك طبقاً لمنطقه الخاص وقوانينه الداخلية. وينبغي أن نتعامل معه على هذا الأساس لكيلا نصاب بخيبة أمل كبيرة فيما بعد. هذا لا يعني بالطبع أن تغيير الواقع أمر مستحيل، أو أننا

عاجزون عن فعل أي شيء. لا. هذا يعني أن التغيير يتم بعد فهم بنية الواقع وإمكانياته. والمغيرون الحقيقيون هم الذين يعرفون أن يتعاملوا مع الواقع ضمن إمكانياته، فلا يحاولون كسره أو القفز عليه أو استعجاله أو حتى إلغاءه. إنهم أولئك الذين يكتشفون قوانين الواقع ومدى ثقله وعطالته الذاتية قبل أن يحاولوا تغييره.

لكي نفسر هذه المبادئ الإبستمولوجية الثلاثة أو نتوسع فيها قليلا سوف نقول ما يلي : إن هدف العلم هو طرد الخطأ والحلول محل الجهل. هذا شيء متفق عليه ويكاد يعتبر تحصيل حاصل. ولكن معظم الفلاسفة قبل باشلار كانوا يعتبرون الخطأ بمثابة حدث عارض يؤسف له، ليس إلا!... أما باشلار -وهنا تكمن خصوصيته- فيعتبر أن الخطأ شيء أساسي، وأن الروح البشرية هي مصدر ثري للأخطاء، وأن للخطأ وظيفة إيجابية وليس فقط سلبية كما كانت تتوهم النظرية المثالية والتجريدية. بمعنى أنه يلعب دورا إيجابيا في توليد المعرفة. وكذلك الجهل، فهو بحسب منظور باشلار، لا يعبر عن نقص أو انعدام للمعرفة بقدر ما يمثل الأرضية التي بدءا منها تصبح المعرفة ممكنة. في البداية كانت الأخطاء، في البداية كان الجهل، ثم يجيء نور المعرفة لكي يبدد غياهب الجهل والأخطاء. ثم تتراكم الأخطاء والجهل في مرحلة لاحقة ونحتاج إلى تبديدها من جديد. وهكذا دواليك. بهذا المعنى يمكن التحدث عن جدلية الصح/والخطأ، الجهل/والعلم، النور/والظلام. فكلما تراكم الجهل في فترة ما وعربد إلى درجة كبيرة ولم يعد محتملاً ينبثق العلم كرد فعل ضد الجهل كما ينبثق النور من رحم الظلام. إن العلم يتمثل في إحداث القطيعة مع المفاهيم السابقة التي لم تعد صالحة أو التي علاها الغبار. إنه يحدث القطيعة معها عن طريق المماحكة الجدالية والصراع الداخلي والجدل الديالكتيكي. ولهذا السبب ركّز باشلار أكثر من غيره على الرفض بصفته موقفاً أساسياً يتسم به العلماء الحقيقيون. أقصد رفض الأخطاء الشائعة والنظريات الباطلة ولكن المسيطرة بحكم العطالة الذاتية وتكريس الزمن. ولهذا السبب ألّف كتاباً كاملاً بعنوان : «فلسفة اللا» كما قلنا، أي فلسفة الرفض والاحتجاج والمماحكة الجدالية والنقاش الحاد الذي لا يساوم. فعن طريق هذه المنهجية الاحتجاجية والجدالية ضد ما هو سائد تنبثق الحقيقة بيضاء ناصعة. الحقيقة لا تجيئنا بشكل سهل أو مجاني، الحقيقة تتطلب منا دفع الثمن، وأحياناً دفعه بشكل باهظ : «ولابد دون الشهد من إبر النحل»، كما يقول الشاعر العربي. هذا هو تصور باشلار للحقيقة والعلم. إنه تصور عملي وتجريبي، ملموس ومحسوس. إنه التصور الناتج عن ممارسة العلم فعلياً، وليس عن طريق التنظير التجريدي في الفراغ كما يفعل الإيديولوجيون الذين يلقون الكلام على عواهنه. وقد كان باشلار يمارس العلم فعلياً وعملياً في المختبر (علم الفيزياء والكيمياء)، وبعدئذ يسمح لنفسه بأن ينظر ويبلور المبادئ الإبستمولوجية، ولكن ليس قبل ذلك. ولهذا السبب نجحت منهجيته ولاقت رواجاً في كافة المجالات العلمية الأخرى، ومن بينها العلوم الإنسانية.

ثم يقول باشلار بأن الواقع لا يوجد قبل العلم، ولا خارج العلم. فالواقع العادي المباشر الذي نراه أمام أعيننا ونلمسه بأيدينا ليس هو الواقع الحقيقي أو العلمي. الواقع الحقيقي هو ذلك الذي يشكله العلم أو يصوغه العلم في المختبر ويستنتج قوانينه. ولا يمكن القبض على الواقع كلياً أو تفسيره بحذافيره، أي بشكل نهائي مرة واحدة وإلى الأبد. لا يمكن استنفاد الواقع أبداً. وإنما يمكن الاقتراب منه أو تشكيل معرفة تقريبية عنه. ولهذا السبب ألّف باشلار كتاباً بعنوان : «مقالة حول المعرفة التقريبية»، أي من أجل معرفة تقريبية للواقع. فالواقع لا يمكن استنفاده كلياً عن طريق أي نظرية أو أي فلسفة مهما عظمت، ولهذا السبب تتوالى النظريات العلمية عن الواقع وراء بعضها البعض. وكل نظرية تقدم لنا فكرة جديدة عن الواقع، أو تدقق النظرية السابقة وتجعلها أقرب إلى الحقيقة العلمية. وهكذا يظل العلم مفتوحاً إلى ما لا نهاية، أي ما دامت البشرية على قيد الحياة. ولهذا السبب تتوالى الاختراعات والاكتشافات العلمية دون انقطاع. وفي كل مرة تقترب مسافة أكبر من حقيقة الواقع وتفسير الواقع (أو تفسير المادة والذرة وجوهر

الكون). ولو كان استنفاد الواقع ممكناً لاستنفدته فلسفة أرسطو من قبل، أو فلسفة ديكارت، أو كانط، أو هيجل... ولهذا السبب يقول باشلار بأن الحقيقة هي خطأ مصحَّح باستمرار!... ولهذا السبب ينصُّ على المبدأ الابستمولوجي الأساسي التالي : تنبغي العودة النقدية على الذات في كل مرة تقطع فيها الذات مساراً معرفياً معيناً. وهنا يكمن الفرق بين الباحث العلمي/والخطيب الايديولوجي. فالباحث العلمي ما أن يقطع مسافة معينة في بحثه حتى يتوقف قليلاً ويفكر في العودة على أعقابه لكي يلقي نظرة استرجاعية على ما فعله فيصحح الخطأ إذا كان قد أخطأ أو يدقق بعض الصياغات والأفكار التي قد تكون بقيت عمومية غامضة. إنه لا يخجل من الاعتراف بنقصه أو بخطأه على عكس الايديولوجي الذي يكتفي بالنَّص على أحكامه القطعية دون أي مناقشة أو قبول بالأخذ والرد. وهذه العودة الابستمولوجية على الذات هي التي تؤدي إلى تقدم الفكر والبحث العلمي. إنها تعبر عن مرونة عقلية أو ذهنية ممتازة. لقد استغرب الكثيرون كيف يمكن لرجل عقلاني مثل باشلار أن يضع مشروعه العلمي والابستمولوجي تحت راية التحليل النفسي! ولكنهم لم يفهموا أن نظرة باشلار للعقلانية تختلف عن نظرة عصر التنوير والفلسفة الوضعية. فهذه النظرة التي شغلت القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانت متفائلة أكثر من اللزوم، وكانت تعتقد أن العقل مفصول كلياً عن اللاعقل، أو أنه سيقضي كلياً على قوى الوهم والخيال والأخطاء عن طريق تقدمه المستمر. ولكن ميزة باشلار هو أنه اكتشف العلاقة الجدلية بين العقل/واللاعقل، بين الحقيقة/ والخطأ. وأدرك لأول مرة –ربما بعد نيتشه وفرويد– أن الخيال ليس ضاراً إلى مثل هذا الحد، وأن العقل الوضعي يخطئ إذ يريد القضاء عليه تماماً. فتركيبتنا النفسية مشكَّلة من العقل/والخيال، من الوعي/واللاوعي، وسوف يظل الخيال أو الحلم مصدراً ثراً للحدوس الكبرى والأخطاء الكبرى والاكتشافات العلمية أيضاً. لقد فهم باشلار أن في أعماقنا نبعاً غزيراً لا ينضب لتوليد الأخطاء والصور الخيالية الكبرى والوهم المجنَّح. وفهم أيضاً أن الخطأ ليس دليلاً على الضعف وإنما على القوة. وكذلك الأمر فيما يخص الأحلام والأوهام فهي ليست دخاناً وإنما نار. بمعنى آخر فإن باشلار لا يوافق على المشروع الوضعي الذي كان يريد أن يقضي على الخيال قضاءً مبرماً، والذي ولد حضارة الغرب التكنولوجية، ولكنه أدى أيضاً إلى توليد عقلانية أدواتية وحسابية باردة لا ترحم. إنه العقل المفرَّغ من نبض الوجدان والخيال والهم الإنساني. إنه عقل الربح والخسارة، عقل الشركات الكبرى والرأسمالية الشرهة التي لا ترحم. وباشلار يريد أن يعيد للإنسان توازنه عن طريق الاعتراف ببعديه الأساسيين : بعد العقل/وبعد الخيال، بعد المادة/وبعد الروح. وأما الوضعية فتريد أن تختزل الإنسان إلى مجرد عقل ومادة وحسابات باردة وأرقام مصرفية ليس إلا. وقد اصبح يرى فيها خطراً على حضارته ومستقبله. وهذه هي العقلانية الأدواتية والانتهازية التي أدانها نقَّاد الحداثة من مدرسة فرانكفورت إلى يورغن هابرماز مروراً بميشيل فوكو (كلٌّ على طريقته الخاصة بالطبع، ومع الأخذ بعين الاعتبار لذلك الخلاف الكبير بين هابرماز وفوكو فيما يخص تقييم الحداثة).(٦) بل ويمكن القول بأن نقدها قد ابتدأ على يد ماركس ونيتشه وفرويد. فالحضارة التي لا تقيم التوافق بين العقل/والقلب، أو بين المادة/والروح تظل حضارة ناقصة وعرجاء...

الهوامش

١- كان كبير مؤرخي الفلسفة في فرنسا هنري غوهييه قد كرس كتاباً كاملا لدراسة هذه المسألة لدى ديكارت. واعتقد أنه ألقى أضواء منيرة على شخصيته وكيفية تشكل العبقرية الفلسفية. انظر المرجع التالي : مقالات حول ديكارت، باريس، ١٩٧٣.

Henri GOUHIER : Essais dur Descartes. Paris. 1973. -

٢- انظر كتاب بول هازار : أزمة الوعي الأوروبي، باريس، ١٩٣٥.

Paul Hazard : La crise de la conscience européenne. Paris. 1935. -

٣- حول أحلام ديكارت الثلاثة الشهيرة نحيل القارئ إلى المرجع التالي لجاك ماريتان : حلم ديكارت، باريس، ١٩٣٢.

Jacques MARITAIN : Le songe de Descartes. Paris. 1932. -

٤- كان الشاعر بول فاليري قد اختار هذا المقطع وما تلاه باعتباره إحدى الصفحات الخالدة التي كتبها رينيه ديكارت. انظر :

Paul Valéry : Les pages immortelles de Descartes. Paris. 1941.

ص. ١٥٩ وما تلاها.

٥- للمزيد من الإطلاع على رأي كانغيليم في فلسفة أستاذه باشلار نحيل القارئ إلى المرجع التالي لبيير بورديو : مهنة عالم الاجتماع، باريس، ١٩٦٨، ص.١١٩-١٢٤.

P. Bourdieu : Le métier du sociologue. Paris 1968. p. 119-124. -

٦- فيما يخص المناقشة التي جرت بين الفيلسوف الألماني هابرماز والفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو حول الحداثة والعقلانية الغربية نحيل القارئ إلى المرجع التالي لديدييه اريبون : ميشيل فوكو ومعاصروه، غاليمار، ١٩٩٣.

Didier Eribon : Michel Foucault et ses contemporains. Gallimard. 1993. -

تناقضات التأسيس الأرسطي لمفهوم الاستبداد الآسيوي

حسين الهنداوي *

«البرابرة بطبيعتهم أكثر من الاغريق قبولا للعبودية، والآسيويون أكثر من الاوروبيين. اذ يحتملون السلطة الاستبدادية دونما احتجاج، لهذا السبب إذا، فان أنظمة البرابرة طغيانية، الا انها أكثر استقرارا بفعل كونها وراثية وخاضعة للاعراف».(١) هذا النص المأخوذ من كتابه «السياسة» يجعل من مؤلفه الفيلسوف الاغريقي ارسطو طاليس (٣٨٤- ٣٢٢ق.م) الاب الاول لمفهوم «الاستبداد الآسيوي» بسبب مقاربته الصريحة هنا، ما بين العبودية وآسيا في مجال السياسة، لاسيما في غياب أي نص أو تصور آخر، في كل تاريخ الفكر السياسي السابق عليه، يؤسس علاقة سببية بين «الاستبداد» والجغرافيا، الآسيوية أو غير الاسيوية، أي بين الظواهر السياسية وخصائص الطبيعة بشكل عام، رغم أننا لا نستبعد كليا أن يكون أرسطو استلهم عنصرا أو آخر من عناصر هذه المقاربة من مؤلفين قبله، خاصة ونحن نعرف أنه اطلع على معظم كتابات المفكرين والمؤرخين الاغريق الذين سبقوه أو عاصروه، كما استقى معلومات كثيرة من أقوال الخطباء والسياسيين وحتى من الرحالة والسائحين الذين زاروا آسيا ومنهم كاريان سكيلاكس كارياندا الذي يذكره بنفسه في كتابه أعلاه.

* باحث وأكاديمي في مجال الفلسفة يقيم في لندن

وتتعزز أبوة ارسطو لمفهوم الاستبداد الآسيوي بوجود ما يوحي بأنه يؤسسه على أرضية عقلانية، يعبر عنها ما يمكن اعتباره جنين «نظرية مناخ» تسمح بالاستنتاج ضمنا بانه يفترض فعلا وجود علاقة «طبيعية» بين الهيلينيين او الاوروبيين والديمقراطية، تقابلها علاقة «طبيعية» كذلك بين الآسيويين والاستبداد، عندما يقول لنا في كتاب «السياسة» نفسه «ان سكان الاقاليم الباردة، أي الاوروبية، شجعان، ولذا فهم يعيشون احرارا الى حد ما، لكنهم غير منظمين في دولة وغير مؤهلين لقيادة جيرانهم، أما سكان آسيا فهم بالمقابل أذكياء ودهاة الا انهم خلو من الشجاعة ولذا فهم يعيشون في الخضوع أي العبودية. وأما العرق الهيليني الذي يقطن منطقة متوسطة، فانه يمتلك ميزتي الجماعتين السابقتين. أي انه شجاع وذكي بالفعل وفي الوقت نفسه، ولهذا فانه يعيش حياة حرة في ظل أفضل المؤسسات السياسية، وهو قادر على قيادة جميع الشعوب مهما ضعفت نظمها السياسية».(٢)

لن نناقش هنا حقيقة أن هذا المنظور هو الأكثر غرابة بين تناقضات المعلم الأول. وهذا ليس فقط بسبب افتقاره المدهش لأي محتوى فلسفي مهما كان ضئيلا مقابل طابعه المغرق في الميكافيلية قبل ولادة هذا المصطلح بنحو ألفي عام، انما اضافة الى ذلك لانتقائيته الاعتباطية وتورمه القومي في آن. والحال ان اجتماع كل هذا دفعة واحدة في المنظور أعلاه يجعله محض رطانة لا نجد لها مثيلا في كافة نصوص ارسطو الذي أظهر حرصا مثابرا على عدم التناقض مع العقلانية المنهجية الصارمة التي سعى الى التماهي معها حتى شكليا، والتي اعتمدت عموما، لا على الشفافية العالية والخيال الخصب والمتسامي كما لدى عند افلاطون، بل على الملاحظة المنطلقة من الوقائع الفعلية المعروفة مباشرة او التاريخية الى هذا الحد أو ذاك. فهذه الوقائع الملموسة هي ما اهتم ارسطو بمعرفته في المقام الاول وقبل الانطلاق صعودا باتجاه التجريد، وأعلى درجات التجريد أحيانا.

كتاب «السياسة» واحتمالات الانتحال

وفي الواقع، لا نستبعد ان تكون عبارات ارسطو اعلاه، وربما قسم مهم وكبير من كتاب «السياسة»، محض تلفيق منتحل صنعته ريشة مؤلفين اغريق أو رومان أو أوروبيين لاحقين لاسباب سياسية أو ايديولوجية خاصة. ويدعم استنتاجنا هنا ثبوت ان هذا الكتاب، بسبب التكرار أحيانا او التباين أو التناقض بين نصوصه ذاتها أحيانا أخرى، ليس مؤلفا واحدا في الاصل، انما هو مجموعة نصوص رصفت الى بعضها ونسبت الى ارسطو بعد رحيله بزمن طويل. وشكل الكتاب هذا، دفع عددا من مؤرخي الفلسفة في الغرب الى الكلام بصيغة الجمع عن الكتاب في اشارة الى اضطراب بل غياب الوحدة البنيوية بين أجزائه أو فصوله الحالية. أضف الى ذلك ثبوت ان كافة العناوين الداخلية وافتتاحيات وخاتمات فصول كتاب «السياسة» لم يضعها ارسطو اذا افترضنا انه مؤلفه الفعلي، انما اضافها في وقت متأخر جدا إما تلاميذه او المترجمون والناشرون الذين من المؤكد لدينا الآن انهم اجروا تنقيحات كبيرة على النص الاصلي المفترض للكتاب. ومن الضروري التذكير هنا بأن التقليد، الحديث تماما، باحترام حرفية النص الاصلي عند النشر، كان مجهولا في الغرب أيضا لدى المترجمين او الناشرين وحتى الخطاطين الذين، في الازمنة القديمة ولغاية نهاية القرون الوسطى، لم يكونوا يترددون في اضافة ملاحظاتهم وتفسيراتهم الى المتن الاصلي للنص دون الاشارة الى ذلك عادة.

لكن هل هناك نص أصلي ما فعلا لهذا الكتاب؟ أي هل من المحتمل أن يكون برمته أو بمعظمه منحولا؟

قد نتطرف بدفع المشكلة الى هذا الحد عبر هذا السؤال، بيد أن التطرف يظل بذاته مشروعا نظرا لأن احتمال ان يكون الكتاب مجرد تجميع لكراسات تلاميذ ذلك الفيلسوف الاغريقي القديم متعلقة بالسياسة يظل قائما الامر الذي يحل مشكلة أصالة الكتاب جذريا بالغائها. وعلى العموم فان العثور على هذا الكتاب المنسوب لارسطو لم يتم الا في نهاية القرن الرابع عشر. كما لم يعثر عليه بلغته الاصلية، انما بترجمة لاتينية قام بها غيوم دو موربيك في القرن الثالث عشر عن أصل اغريقي ما يزال مفقودا.

ومما يعقد هذه المشكلة اننا لا نمتلك حول كتاب «السياسة» أي شروح اغريقية قديمة تعود الى ما قبل التاريخ الميلادي. والاعقد من كل هذا ان مؤرخي ومترجمي الفلسفة العرب لم يأتوا على ذكر هذا الكتاب مما يفقدنا لاداة ثمينة في التيقن من وجوده فعلا لاسيما وانهم ترجموا، اضافة الى عدد مهم من كتب ارسطو كتاب «الجمهورية» لافلاطون وتأثروا به واعدوا له شروحا كما فعل ابن رشد مثلا.

وفي كل الاحوال، واذ ليس أمامنا الآن سوى افتراض صحة نسبة الكتاب الى ارسطو، فان القول بأن الشعب الهيليني «قادر على

قيادة جميع الشعوب» هو مجرد سفسطة ايديولوجية تتضاد مع الحقائق الفلسفية من جهة ومع الحقائق التاريخية أيضا. وهي هنا سفسطة مجانية لان ارسطو لا يفعل سوى اجترار تصورات شعبية باهتة خلقتها الامة الاغريقية عن نفسها لنفسها خلال الحروب مع «البرابرة» ومع الفرس خاصة مفادها الزعم بانها الامة البطلة والحرة الوحيدة. والادهى من هذا، ويؤكده، هو ان ارسطو يخبرنا بنفسه، في كتاب «السياسة»، بأن مصدر فكرته تلك، ليس الا الفولكلور الاغريقي السابق مستشهدا بأهزوجة للشاعر الغنائي اوريبيد يقول فيها «الهيلينيون جديرون بقيادة البرابرة».(٣)

ولا يدحض استنتاجنا هذا ان ارسطو يصر على عقلنة مصداقية مفهومه الخاص عن «تفوق» الهيلينيين على الشعوب الاخرى عبر اعطائه طابع الضرورة القبلية منطقيا، معتبر اياه امرا تفرضه طبيعة الاشياء ذاتها على أساس ان «الطبيعة لا تصنع شيئا عبثا»(٤). وبالتالي، كما ان الانسان ككائن اجتماعي بطبعه ينقسم في العائلة الى اسياد احرار بطبيعتهم (الذكور) وارقاء بطبيعتهم (الاناث والعبيد). وكما ان المجتمع الواحد ينقسم الى اسياد احرار بطبيعتهم (الحكام) وعبيد بطبيعتهم (المحكومون)، فان الشعوب تنقسم بدورها الى شعوب تولد للعبودية بطبيعتها (الآسيويون) وشعوب تولد للحرية بطبيعتها (الاوروبيون) وعلى رأس هذه الاخيرة، ورأس البشرية جمعاء، يقف الشعب الاغريقي باعتباره، «بطبيعته» أيضا، الشعب السيد والحر الاعلى الوحيد.

فارسطو الذي سيعرف بالمعلم الاول كان أيضا وارث ذلك التقسيم الجامد الذي يرى ان كل ما هو غير اغريقي بربري، وكل ما هو بربري ينتمي الى فئة متدنية من البشر تنقصها «بطبيعتها» الخصال اليونانية وابرزها الحكمة والاتزان. صحيح ان هذا التقسيم للبشرية ليس بالامر الذي لا يقبل الجدل بالنسبة له ما دام الانسان كانسان لديه هو حيوان سياسي بالطبع، الا ان الميكانيكية الصارخة التي يستسلم لها تجعل فكرته القائلة بان الآسيويين أكثر من الأوروبيين «خضوعا للعبودية بطبيعتهم»، وكالعديد من أفكاره في مجالات اخرى، بلا قيمة فلسفية أو اجتماعية او تاريخية تذكر.

كما بدون قيمة فلسفية قطعا قول ارسطو، السيد ومالك العبيد نفسه، ان الرق نظام عقلاني بذاته بزعم ان من قوانين الوجود ان ينقسم الناس الى «من هم احرار طبعا ومن هم عبيد طبعا»، او قوله هو الذكر الفحل، ان الانثى او المرأة مجرد «آلة منزلية طبعا» خلقت ليمتلكها الرجل، وهكذا لا قيمة أيضا لقوله، هو الهيليني الاغريقي، ان ماهية الشعب الاغريقي هو انه وحده «الشعب الحر طبعا» والشجاع والذكي في نفس الوقت وكل ما عداه من شعوب وجماعات بشرية، وليس الآسيويون وحدهم، برابرة وعبيدا.

بالمقابل، من الضروري التذكير هنا ان مفهوم «العبودية» (سيرفيتود) لدى هذا الفيلسوف القديم لا يعني معرفيا: «الرق» (اسكلافاج) كما اصبح محمولها بعد الفي سنة عندما انتقلت النزعة التفوقية الاوروبية البيضاء من مرحلتها العقائدية الدوجمائية الى مرحلتها «العلمية» المقترنة بازدهار تجارة العبيد والتي اعتبرت ان بعض اجزاء الانسانية، وسكان افريقيا السوداء خاصة، «أدنى مرتبة من البشر» بسبب أنوفهم المفلطحة وشفاههم الغليظة او غيرها من السفاسف كما شاع لدى عدد من الكتاب الغربيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر. انما هي لدى ارسطو، وبتوافق عميق مع جدلية علاقة السيد والتابع الشهيرة، تعني الوصاية، وربما المطلقة، الا انها الوصاية الابوية على الدولة وأفرادها، وهي حالة لا تختلف نوعيا انما كميا فقط عن الوصاية الابوية على الاسرة التي هي أسبق الجماعات الى الظهور بنظره.

وهذا يعني ان العبودية هي، على صعيد، حالة ذهنية حادثة وليست حالة طبيعية او فسلجية. وهي على صعيد آخر حالة ديناميكية وليست ستاتيكية وبالتالي فهي قابلة لانتاج نقيضها (أي الحرية) لديه. وهذه الفكرة مهمة جدا نظرا لأن ارسطو ألح على مفهوم الاصل العائلي للدولة، وعلى ان الاسرة هي الدولة «بالقوة» او «بذاتها» أي انها نواة الدولة برغم ان الدولة لا تكون «بالفعل» أو «لذاتها» الا باجتماع عدد من الاسر لتأمين حياة منظمة ومثلى ماديا واخلاقيا باعتبار ان هذه الغاية هي العلة الغائية للدولة تحديدا.

ونلاحظ، من جهة أخرى، ان مفردتي «ملك» و«مستبد» تترادفان الى حد كبير في لغته السياسية حيث يؤكد بوضوح ان النظام الاستبدادي ينتمي الى نوع الانظمة الملكية الذي يكون الحاكم فيه فردا يحكم بشكل مطلق انما في عدد من المجالات وبموجب قوانين محددة أو موروثة. فالانظمة الملكية ليست طغيانية بالضرورة بحكم انها قد تكون خاضعة لقوانين وبحكم أن الملك فيها قد يكون منتخبا وهذا حتى في آسيا، وأرسطو يعرف بل كتب بالحرف الواحد ان السلطة في آسيا «ملكية خاضعة لقوانين وراثية عموما كما ان بعض الشعوب من البرابرة تنتخب أحيانا

ملكها المطلق».(٥) لكن الاستبداد بنظره يمثل في الجوهر انحرافا خطيرا عن النظام الملكي، نظرا لان الملك في هذه الأنظمة الملكية المنحرفة يستحوذ على مطلق السيادة والسلطة وفي كل المجالات مما يلغي أهمية القوانين حتى اذا وجدت.

هذان الاستذكاران يؤكدان، اذا اقتضى الأمر، اننا غير متعجلين للتجني على ارسطو بتحميله، واعيا، مسؤولية تأسيس «نظرية» تقول بوجود «علاقة طبيعية» بين الاستبداد وآسيا، خاصة وان البعض من المتخصصين ذهب أبعد من ذلك، ناقلا الاستنتاج أعلاه من مرحلته كافتراض، مشروع تماما، الى طرحه كيقين قاطع هذه المرة، كما نجد ذلك لدى عدد من الكتاب من بينهم مؤخرا بيري اندرسون في «اصول دولة الحكم المطلق» (١٩٧٩) حيث التأكيد القاطع بأن ارسطو نسب الاستبداد بشكل محدد الى آسيا.(٦)

كما لم ينبه الى الشرق اطلاقا، لذلك لا نجد هنا أي جدوى في مناقشة مؤلف عربي معاصر، استاذ الفلسفة المصري امام عبدالفتاح امام، الذي يفاجئنا بدفع التبسيط الى أقصى حدوده زاعما أن ارسطو نطق حرفيا بالتماهي ليس فقط بين الاستبداد وآسيا انما بين «الاستبداد والشرق» هذه المرة، عندما كتب في مؤلفه الهام «الطاغية»، ان ارسطو قال في كتاب «السياسة»، «يتمثل الطغيان بمعناه الدقيق في الطغيان الشرقي، حيث نجد لدى الشعوب الآسيوية- على خلاف الشعوب الأوروبية- طبيعة العبيد، وهي لهذا تتحمل حكم الطغاة بغير شكوى او تذمر..».(٧) والحال ان ارسطو لم يربط بين الاستبداد او الطغيان وبين الشرق صراحة او ضمنا ابدا، كما لا يوجد لديه أي استطراد يمكن ان يسمح بذلك الربط، لانه ببساطة، لم يذكر كلمة «الشرق» ولا مرة واحدة في كل كتاب «السياسة» كما يمكن التأكد من ذلك بيسر. وايضا لم يقل ارسطو بتاتا «نجد لدى الشعوب الآسيوية- على خلاف الشعوب الأوروبية- طبيعة العبيد» بل قال «البرابرة بطبيعتهم أكثر من الاغريق قبولا للعبودية، والآسيويون اكثر من الاوروبيين». والفرق صارخ بالطبع بين الفكرتين الى درجة يمكننا الزعم معها بانهما متضادتان جذريا اذا فهمناهما كما ينبغي، أي كفكرتين في الفلسفة السياسية. ذلك لان العبودية «بالطبع» حالة سكونية بشكل مطلق بينما قبولها اكثر او اقل يجعلها استعدادا موضوعيا، متحركا وظرفيا، وبالتالي يمكن ان ينقلب الى نقيضه بفعل جدليته الداخلية الأكيدة، مصيرا تلك الحالة إما عبودية «بالفعل» أو حرية «بالفعل».

وبرأينا فان جملة ارسطو أعلاه لا تسمح بذاتها باستنتاج وجود نظرية حول «الاستبداد الآسيوي» لديه تماثل من حيث تماسك البنية نظرية بولانجيه او مونتسكيو أو هيجل في هذا الشأن كما سنرى، وذلك لسببين على الاقل. الاول هو اننا لا نجد لدى ارسطو أي تطويرات أخرى بشأن هذا المفهوم لا في كتاب «السياسة» ولا في غيره من كتاباته الاخرى حيث لم ترد كلمات من نوع آسيا والآسيويين وفارس وبابل ومصر والهند الا بشكل نادر جدا وعابرة تماما مما يؤكد جهل ارسطو المفجع بالاحوال الآسيوية وهو ما يعترف به في أكثر من موضع من كتاباته. وكذلك الأمر بالنسبة لأوروبا غير الهيلينية في الواقع. وهو جهل لا يقتصر على ارسطو انما يشكل كافة المفكرين والمؤرخين الاغريق القدماء الذين لم يكونوا يقصدون بمفردة «الشرق» في كتاباتهم الا شرقهم المباشر وهو الجزر الآسيوية من بحر ايجه حصرا.

أما السبب الثاني، والاهم ربما، هو ان الفيلسوف الاغريقي الشهير ينقض بنفسه ضمنا مفهوم «الاستبداد الآسيوي»، ما دام أكد، وباسهاب مثير، ان اوروبا ولا سيما بلاد الاغريق عرفت كافة أنواع الانظمة الاستبدادية الطغيانية الرئيسية التي يتناولها ببعض التحليل في كتابه المذكور ونقصد بها الملكية الوراثية المطلقة، والملكية العسكرية، والطغيان الفردي وايضا ما يسميه «حكم العامة» ونسميه الدهموقراطية، جنين الاستبداد الشمولي او التوتاليتاري الشعبوي الحديث، ففي كافة مداخلاته حول هذه الانظمة لم نعثر على أي شيء يسمح بالاستدلال على ان ارسطو ينسب الاستبداد الى آسيا «بشكل محدد».

بلا ريب، انه صريح هنا في الاعتقاد بان الآسيويين أكثر من الاوروبيين قبولا للعبودية «بطبيعتهم». كما انه يذهب خطوة أبعد من ذلك عندما يحدد بعض الخصائص التي يعتبرها جوهرية في الملكيات الآسيوية المطلقة، وأهمها طابعها التقليدي وأحوالها المستقرة لآماد الطويلة وكونها وراثية ومحكومة بالاعراف المتوارثة وطغيانية قاطبة. بيد أن يقينه الأخر، الذي يهمله المؤرخون الغربيون عادة، والقائل صراحة بان البرابرة، كل البرابرة وليس الآسيويين وحدهم انما الاوروبيون أيضا، هم «بطبيعتهم أكثر من الاغريق قبولا للعبودية» وخاضعين لنفس النمط من الانظمة، يلغي بذاته ميكانيكية الترابط لديه بين العبودية وآسيا نظرا لان الاوروبيين من سكان المناطق الباردة هم أيضا بنظره و«بطبيعتهم» أكثر من الاغريق قبولا للعبودية. كما ان مفهومي «الآسيويين أكثر من الأوروبيين» و«الأوروبيين

أكثر من الاغريق» في قبول العبودية لا يعنيان بداهة ان الاغريق والاوروبيين في تضاد مطلق مع العبودية بطبيعتهم، انما يعنيان انهم «أقل خضوعا» من الآسيويين لها وحسب كما تفيد بذلك كلمات أرسطو نفسها.

خلاصة القول إذن، ليس هناك أي دليل على ان أرسطو خص الطبيعة الجغرافية بمكانة حاسمة في وجود ظاهرة الانظمة الاستبدادية الطغيانية لدى ما يسميه الشعوب «البرابرة». مما قد يسمح بالقول ان هناك ما يمكن تسميته بنظرية ارسطية حول «الاستبداد الشرقي». انما، وانسجاما مع نظريته الفلسفية حول الوجود، يعيد ارسطو كل شيء في هذا المجال الى المرحلة التي وصلتها «طبيعتهم» البشرية في صعودها الى الكمال الذي هو استمداد ديناميكي مفتوح. ذلك لان الدولة في نظره تنتمي اطلاقا الى الكائنات الطبيعية وأن الانسان بطبعه حيوان سياسي، ومن هو خارج الدولة، هو بفعل طبيعته، وليس لأي سبب طارئ او خارجي عليها، أما كائن أدنى من الانسان (كالحيوان والنبات والجماد) أو اسمى من الانسان (كالآلهة)، وفي الحالتين ومثلهما تنطبق عليهما كلمات هوميروس، بلا نسب، وبلا قانون، وبلا بيت».(٨)، أي ليس انسانا ولذلك بلا دولة.

فنظريته حول «طبيعة الدولة» وطبيعة المستوى الذي تحققه، وليس نظرية مزعومة عن «طبيعة المناخ»، هي مصدر فكرة ارسطو بوجود علاقة «طبيعية» بين الاوروبيين والديمقراطية بين الآسيويين والاستبداد، ما دام الهيلينيون أنفسهم والاسبارطيون أيضا خضعوا في وقت أو آخر للانظمة الطغيانية، أعلى أشكال الاستبداد، برغم انهم «بطبيعتهم» أقل خضوعا للعبودية اذا صدقنا ارسطو، ويدعم هذا الاستنتاج ان كافة أفكاره المتعلقة بالنظام الاستبدادي مستخلصة من تأملاته في أنظمة اغريقية حصرا يذكرها بالاسم من بينها طغيان اورتاغوراس واسرته التي حكمت في سيسيون لمائة عام متوالية، وسبيلودس (٣٠ عاما) وبرياندر (٤٠ عاما) في كورنثا، وبيزسترات طاغية اثينا وسلالته (٢٥ عاما)، ومثلهم كاريلوس في سبارطة، ودنيس وهيارون وجيلون في سراقوسا، وتراسيبول في ميلة... الخ.

بالمقابل لا نكاد نعثر بشأن الانظمة الآسيوية على أي تحليل مهم، بل أي ذكر، باستثناء فكرتين أو ثلاث عابرة وغير واثقة تفيد احداها بأن سكان مصر، «ورغم ان البعض يعتبرهم من أقدم البشر، كانوا يفتقرون الى القوانين والتنظيم السياسي» باستثناء نظام تقسيم المجتمع الى فئات والذي ادخله ملكهم سيسوستريس(٩). فيما تفيد الأخرى، بان الاثيوبيين كانوا يوزعون المناصب الادارية على من هم الأطول قامة أو الاجمل بينهم على اساس أن طوال القامة أو الجميلين بينهم نادرون.(١٠) وغيرها من الأقوال التي كان حذرا هو نفسه من الوثوق بصحتها. الا ان جملة واحدة، ومكررة، حول آسيا في كتاب «السياسة» تفيد بأن برياندر طاغية كورنثا استورد الكثير من أساليب حكمه الاستبدادي «من نموذج السلطة السائد في بلاد فارس».(١١) هي التي سمحت للبعض بالاعتقاد بوجود أصل فلسفي ارسطي لمفهوم الاستبداد الآسيوي.

والحال أن أهمية هذه الفكرة استثنائية بلاشك انما لدحض هذا الاعتقاد. فمن جهة لا يتحدث ارسطو هنا إلا عن «نموذج السلطة السائد في بلاد فارس» وليس في آسيا كلها كما هو واضح. الشيء الذي قد يسمح بالقول ربما ان هناك «استبدادا فارسيا» لكن ليس آسيويا بالمطلق. وفي كل الاحوال ونظرا للمعرفة الدقيقة التي تميز بها ارسطو بشأن الحروب بين بلاده والامبراطورية الفارسية والمشهورة بالحروب الميدية (٤٩٠-٤٧٩ قبل الميلاد) فانه من المستبعد قطعا أن يكون قد قصد آسيا بمفردة بلاد فارس أعلاه. كما ان مأخوذا بالفكرة الفلسفية كارسطو لا يمكن أن يسمح لنفسه ارتكاب خلط كهذا، أما اذا كان سمح بذلك فلا قيمة بذاتها عندئذ لرأيه على الأقل لان من السذاجة ان ننتظر من هيليني في القرن الرابع قبل الميلاد أن يكتب كلمة طيبة أو محايدة واحدة بشأن الدولة الفارسية عدو الهيلينيين الاعظم آنذاك.

وفي اعتقادي، أن الانظمة الطغيانية في بلاد الاغريق ذاتها هي ما سعى أرسطو الى الكشف عن مساوئه والتحذير منه معتمدا، لسبب أو لآخر، منهجا لا يهتم بتكوين منظورات في الفلسفة السياسية حول الشرق قدر اهتمامه بنقد التجارب الاستبدادية السابقة لدى الهيلينيين أنفسهم، الا انه حرص حتى في هذا المجال ان يظل فيلسوفا أكثر مما هو ايديولوجي، الشيء الذي يفسر نزوعه الطاغي الى التجريد الاعتباطي بالضرورة والضار بالنسبة للعوالم غير الهيلينية، وآسيا خاصة.

وعلى أية حال، فان انعدام تطويرات أرسطية تذكر بخصوص الانظمة السياسية خارج بلاد الاغريق، كما لو انه تجنب ذلك واعيا، يلغي بحد ذاتها الامكانية الموضوعية لاعتباره مؤسسا لمفهوم الاستبداد الآسيوي او الشرقي كما سنجده لدى مونتسكيو مثلا الذي، بطريقته الخاصة وبانتقائه وأدلجة مفرطتين، سيجعل

نفسه وريث ارسطو ليس فقط فيما يتعلق بفكرة الخضوع الآسيوي ونظرية المناخ والجغرافيا بل خصوصا بفكرة تفوق العرق الهيليني على الاعراق الأخرى.
بيد أن دفاعنا عن ارسطو ينبغي أن يتوقف عند هذا الحد. فهذا الفيلسوف العقلاني والنقدي اللامع، ومن جديد اذا صح انه المؤلف الفعلي لكتاب «السياسة»، لم يفلح في التحليل الأخير أن يتجنب السقوط في العادات الجاهزة واللاعقلانية لثقافته الخاصة، مما سيجعله لا الزارع الاول لمفهوم كارثي كـ«الاستبداد الآسيوي» فقط انما، ودون وعي ربما، واضع اللبنة الأولى في صرح الذاتية المركزية الاوروبية الذي سيغدو شاهقا في العصر الحديث. ولعل هذا يفسر بذاته أحد اسباب حميمية العلاقة التي أظهرها حياله معظم مفكري أوروبا منذ عصر النهضة الأوروبية ولحد الآن كما هو معروف، بينما لم ينل افلاطون مثلا سوى تبجيلات رمزية.

الميكافيلية الأرسطية

يمكن تلمس ميكافيلية ارسطو في اتجاهين مختلفين أو متضادين في فكره السياسي، وفي مجال الاستبداد الآسيوي تحديدا، يتمثل أحدهما في تعبيرها في الجوهر عن ميل لتبرير النزعة التوسعية الاستعمارية او اذا شئنا «الكونية» للامبراطورية الاغريقية في القرن الرابع قبل الميلاد، بينما يتمثل الآخر في التحذير من مساوئ الانظمة الاستبدادية على الامة الاغريقية نفسها.
ففي الاتجاه الاول، وكما لاحظ بدقة مؤرخ الفلسفة الفرنسي اميل برهييه يشم المرء في هذا المنظور الارسطي، القائل بتفوق الاغريق على جميع الشعوب الأخرى، والذي يتمشى مع مذهبه الفلسفي الغائي، «صدى لذلك الصراع المؤرث بين الاغريق والبرابرة، وربما محاولة لتبرير المشروع الجبار لفرض هيمنة الاغريق على العالم بأسره، وهو المشروع الذي تنطع له عصرئذ الاسكندر المقدوني الكبير.
فمع الانطلاق في هذا المشروع صارت الحروب ولأول مرة مصدر ثراء للاغريق الذين راحوا بسبب ذلك يتعلقون بنظام الحكم العسكري المطلق الذي ساعدوا الاسكندر على فرضه في كل مكان أو عملوا على اقامته اينما أمكن لهم ذلك بل وصار كل جنرال اغريقي ينتصر في معركة ما يطرح نفسه بطلا قوميا لمجرد تحقيقه ذلك الانتصار مهما صغر، مانحا لنفسه بذلك شرعية اقامة حكمه العسكري المطلق في نطاق سيطرته.
لكن الارهاصات الأولى لهذه النزعة تعود الى فترة أسبق حيث كانت كورينثا في أواسط القرن الثامن ق.م قد مهدت لذلك بتعبيرها عن نزعة توسعية تزامنت مع تطويرها لتقنيات جديدة كما يبدو في صناعة السفن كنتيجة ربما لتطور صناعة الخزف لديها التي اثمر اتساع مبادلتها مع مناطق ايطالية واغريقية بالحبوب التي تنقل للبيع عن مراكمة ثروات جديدة، وأطماع جديدة وقوة عسكرية صاعدة.
في مرحلة لاحقة، كان بوليكراتيس الساموسي، الذي يعد أهم الشخصيات الاغريقية في القرن السادس ق.م أول اغريقي كما يقول هيرودوت، يحلم ان يقيم «امبراطورية البحار».(١٢) (هيرودوت٣،١٢٢) وطموح كهذا لم يكن اعتباطيا لهذا المعاصر لقمبيز وواضع السياسة البحرية الاغريقية والذي سيقود مقاومة بلاده ضد الفرس الا انه سيقضي نحبه صريعا على يد منافسه اوريتاس حاكم ليديا الذي استغل موت قمبيز ليقضي على كافة خصومه الاغريق.
أما على صعيد المفكرين والشعراء أنفسهم فقد صار الاسكندر رمزا معنويا أو نموذجيا للملك المتفوق «بطبيعته» على سواه من على البشر اذ راحوا يشيدون بمعجزة جمعه لصفات مثلى لا توجد في البشر معا في رأيهم أي كعاقل وعادل ورجل دولة وحرب. بل راح الاسكندر يبدو متجاوزا للحدود الانسانية وضربا من الالهة. النتيجة اللاحقة هي سقوط الديمقراطية نهائيا وانتصار الملكية المضخمة الذي تجسد في قيام الامبراطورية المقدونية التي ستترك مكانها سريعا للامبراطورية الرومانية. فالحكم المطلق كان لابد من ان يذهب الى حد الغاء أي شكل من أشكال الحريات ونحن نعرف أن الحياة الثقافية ستغدو قاحلة في الفترة التالية وأن قصائد هجائية سببت لشعراء الموت المصحوب بالتعذيب(١٣) برغم استمرار هذا املك أو ذاك بايلاء كبار المفكرين رعايته الخاصة.
والحال، ان القول بتفوق الاغريق على الأمم الاخرى في تلك الملكية المطلقة التي فرضها الاسكندر في كل مكان، لا يعني هنا سوى خرافة موروثة. ففي عام ٣٣٥ قبل الميلاد أمر الاسكندر بتدمير طيبة عن بكرة ابيها ولم يترك فيها سوى بيت واحد هو بيت الشاعر بندار. كما ان النهب والمذابح والسبي وبيع سكان المدن بأكملهم كرقيق كانت من الظواهر العادية في حملات الاسكندر العسكرية في الغرب والشرق على حد سواء. والمفارقة هي ان الاسكندر نفسه استهجن تلك التفوقية الاغريقية وراح يستلهم التقاليد الشرقية عندما وجد ان امبراطوريته الواسعة

تتطلب ذلك، ومن هنا أخذه عن الاباطرة الفرس استعمال التاج الذي سيرثه- كتقليد- خلفاؤه من بعده.

وهكذا، تبدو ميكافيلية ارسطو في وجهها السلبي هذا جلية تماما لاسيما وان تلك الملكية المطلقة نفسها هي تحديدا ما كان ارسطو وسواه قد اعتبروها نظاما متدنيا وبالتالي خاصا بالبرابرة، لكن ما يجعل هذه الميكافيلية أقرب على الفضيحة منها الى السذاجة هو أن فيلسوفنا كان نفسه أحد ايديولوجيي النظام الامبراطوري الجديد ما دمنا نعرف بأنه كان المربي الرسمي لذلك الامبراطور الأجنبي الذي أذل ودمر العالم الاغريقي نفسه واخضع الهيلينيين. شعب أرسطو، قبل ان ينطلق لاخضاع الشعوب الأخرى في آسيا وغير آسيا. فالاسكندر العائد من فتح الشرق كان يتهيأ في لحظة موته في بابل لاستكمال احتلال الغرب محققا ولأول مرة في التاريخ هذه الامبراطورية الكونية التوسعية التي كانت تطمح لأن تهيمن ثقافيا ودينيا أيضا على العالم وأن تتخذ من بابل عاصمة لها.

لا نقصد هنا ان نحمل ارسطو كل شرور العالم. فالرجل، كأي فيلسوف آخر، ابن ثقافته وابن أرضه والثقافة الهيلينية كالجزر الهيلينية كانت رائعة الخصب والحيوية وهذا مما لا شك فيه، إلا انها كانت أيضا، وهذا ما يهمل دائما، مفتوحة أمام الحضارات الشرقية، واقتباسية تجمعية في كل المجالات. وهذا يشمل النظم السياسية أيضا، كما كانت ثقافة ممزقة وزاخرة بالتناقضات التي ستلعب بعد حين دورا حاسما في القضاء على تلك البلاد وعلى تلك الثقافة أيضا حتى ان كافة مؤلفات ارسطو نفسه، وليس كتاباته السياسية وحدها، سرعان ما نسيت تماما في الغرب وبلاد الاغريق ولم تكتشف من جديد الا بعد ألفي سنة مكدسة في قبو وقد نال منها التعفن ومعها فكرته حول تفوق العرق الهيليني على الاعراق الأخرى. أما أفكاره التي بقيت قيد التداول فلا يعود الفضل في بقائها الى الاوروبيين انما الى المسلمين من عرب وفرس وبربر وآسيويين وأفارقة، أي أن «البرابرة» بامتياز اذا شئنا اعتماد مفاهيم ارسطو، هم الذين تعاملوا معها باحترام نادر نعتقد بأن ارسطو كان سيقف مبهورا أمامه.

ان الخطأ الذي يرتكب غالبا هو الاعتقاد بأن الديمقراطية الاغريقية، القائمة على العبودية، كانت الحالة العامة في التاريخ الهيليني في حين انها لم تكن في الواقع الا استثناء، كما لم تكن الا في عدد محدد من المدن لاسيما اثينا. وعلى العموم كان اعدام سقراط بمثابة نهاية تراجيدية وصارخة لتلك التجربة التي كانت قد دخلت طور الانهيار منذ أمد بعيد كما يؤكد ذلك ولادة التوجه المقدوني نحو اقامة مملكة واسعة. وفي الواقع فان انهيار «المدينة» الاغريقية وديمقراطيتها الخاصة لم يكن له ان يمر دون ترك تأثيرات في كافة المجالات الاخرى كان اهمها انهيار نظام العبودية ذاته، وفي القرن الثالث قبل الميلاد، كانت الديمقراطية الاثينية قد أصبحت من بنات الماضي السحيق سلفا حيث كانت الحريات السياسية قد سحقتها الملكيات المطلقة والبلاد قد حل محل مجلس الشعب. واذا كانت أنظمة الطغيان في صقلية قد ظلت تجتذب الانتباه فانه جرى على الدوام نسيان انه وحتى المرحلة الهيلينية فان الطغيان كان النظام السياسي السائد والثابت في معظم المدن الاغريقية تقريبا.

كما ان هذا الصنف من الانظمة السياسية، وجوهره السلطة المطلقة، الذي تدل عليه مفردة «تيراني» (غير الاغريقية وربما الليدية والتي قد تكون الاصل البعيد لمفردة «طغيان» في اللغة العربية)، يبدو عبر اشكاله الرئيسية، المتباينة الى هذا الحد أو ذاك في عدد من المظاهر العامة، كما لو كان قد طبع الفكر الاغريقي بشكل عميق أكثر حتى من التجربة الديمقراطية.

ولا غرابة في الواقع ان تكون التجربة السياسية الهيلينية محورا وحيدا للفلسفة السياسية الارسطية بمجملها بينما تختزل تجارب حضارات كونية لامعة وامبراطوريات عظمى سبقتها أو عاصرتها، كالبابلية والمصرية والفارسية، ببضع كلمات عابرة اذا حالفها الحظ. ذلك لان ارسطو، الذي قيل انه انزل المثال الافلاطوني من السماء الى الأرض، لم يكن له ان يتصور ذلك المثال الارضي الا هيلينيا مهما هام به في سماوات التجريد.

لكن الوجه الثاني، الايجابي، في ميكافيلية أرسطو يتمثل في ان هذا الفيلسوف، الذي عانى من قهر السلطة، كان يريد التحذير من مساوئ الانظمة الاستبدادية التي، وعلى العكس من الفكرة الشائعة لحد الآن، لم تكن ظاهرة شاذة او استثنائية انما الحالة السائدة في العالم الاغريقي ذاك. وكما لاحظ كلود موس في كتابه «أنظمة الطغيان في بلاد الاغريق»(١٤)، ليس هناك ربما قضية اثارت في الماضي كل ذلك القدر من الجدل والخلافات كقضية الانظمة الطغيانية في بلاد الاغريق بينما ليس هناك قضية أهملت او نسيت مثلما نسيت هي ذاتها في العصر الحديث.

ان الفترة الأولى من التاريخ الاغريقي تبدو فترة مضطربة كما يوحي بذلك معظم كتابات المؤلفين القدامى، نزاعات داخلية

دموية طاحنة تستنزف كل شيء، وتتوج دائما باستحواذ زعيم ما على السلطة لوقت يطول او يقصر الا انه ينتهي غالبا باقامة نظام «ديمقراطي» ما في منطقته. لكنها النهاية الظافرة للحروب الميدية هي التي سمحت بازدهار وانتشار الحضارة الهيلينية برغم ان نزعة الثأر من الامبراطورية الفارسية ظلت تحاصر الكثيرين هذا يصدق بشكل خاص على الاغريق في شمال غربي آسيا الذين اخضعوا (خلال سبعين سنة تقريبا) للامبراطورية الفارسية التي احتلت بلادهم في أواسط القرن السادس قبل الميلاد، في تجربة كان الاحتلال الفارسي في بدايتها رحيما حيث ترك المدن الاغريقية تزدهر ثقافيا واقتصاديا الا ان قيام الاغريق بثورة ضد الفرس والقمع العنيف الذي اخمدت به تركها جريحة حتى مجيء الاسكندر في الواقع.

من جانب آخر ليس صحيحا ان ارسطو يفضل النظام الديمقراطي على النظام الملكي في كل الاحوال، انما هو اميل للنظام الملكي اذا كان دستوريا او نموذجيا مثل ذلك الذي عرفته سبارطة في عهدها البطولي. كما انه ضد ديمقراطية العامة «التي يكون فيها الشعب هو الملك» لان «ديمقراطية كهذه تناظر النظام الطغياني» لديه.(١٥) اما سلطة العاهل المقيدة بدستور أي قوانين ثابتة ومحددة بكونها مهمة تنظيمية، ادارية وقضائية ودينية، وتهدف الى تحقيق الصالح العام، فلا يرفضها ارسطو كما لا يرفض أن توكل الى الملك سلطة مطلقة ومدى الحياة شريطة أن يكون فاضلا. وباعجاب واضح يذكر ان اغا ممنون، حاكم اسبارطة المطلق وملكها مدى الحياة، باعتباره نموذجا للملك الملتزم بالدستور ملاحظا، مستعينا برواية لهوميروس، ان اغا ممنون كان يتلقى الشتائم من المواطنين الاحرار في الجمعيات من جانب بينما كان يصدر حكم الموت خلال الحروب الخارجية بل وينفذ هذه العقوبة بيده أحيانا من جانب آخر.

لكن الملك النموذجي سلالة نادرة وارسطو يدرك ذلك من خلال التجربة الهيلينية نفسها التي تبدو له زاخرة بالانظمة الاستبدادية، أي التي تخلت عن حماية المجتمع ومصالحه وانهمكت بشراهة في تسخير كل شيء لخدمة مصالحها الخاصة. أما الملكيات غير الهيلينية فهي «بطبيعتها» ليست من هذا النوع النموذجي، انما وبرغم انها ليست طغيانية بالضرورة إلا أنها «تشبه الطغيان جميعا» الذي هو بدوره علاقة استبدادية مفرطة من جهة وعامة من جهة أخرى في فرض علاقة السيد بالعبد على كافة أحرار المجتمع وفي كافة المجالات. فالطغيان هو في جوهره ملكية منحرفة لمصلحة الملك على حساب البلاد، والاولغارشية انحراف عن الارستقراطية لمصلحة جماعة من الاغنياء، وديمقراطية العامة هي انحراف عن النظام الدستوري لمصلحة الفقراء وحدهم على حساب سواهم، وارسطو يرفضها جميعا باعتبارها أنظمة تغيب ضمانات العدالة فيها مفضلا عليها النظام الدستوري باعتباره وحده القادر على حماية المصالح العامة لجميع الاحرار الذكور ومصالحهم وحدها.

وفي الواقع، ان بريانذر الهيليني هو، وليس أي من الملوك الآسيويين، النموذج الصارخ للطاغية الذي يفضحه ارسطو في تشخيصاته حول ما يسميه «الطغيان الأمثل». وهو في الواقع ما يذكره صراحة عندما يخبرنا بأن بريانذر انشأ الكثير من أساليب نظم الطغيان اضافة الى ما استورده من الفرس منها. كما نلاحظ ان توصيفه لتلك الأساليب هو من الدقة والقوة الى درجة تدهشنا لحد الآن مما ينفي كليا احتمال تعلقها بأنظمة مجهولة او نائية أو متخيلة انما تتعلق بأنظمة اغريقية تحديدا ومعروفة مباشرة للفيلسوف وربما حاضرة بعد خلال حياته. وبكلمة أخرى، لا نستبعد ان ما يطرحه من تشخيصات يحمل في ثناياه أهدافا سياسية مباشرة وفي مقدمتها تحذير الهيلينيين أنفسهم من أخطار وشرور الأنظمة الطغيانية على حياتهم معتمدا منهجا يفضح التجارب الاستبدادية السابقة لدى الهيلينيين أنفسهم ولدى غيرهم أيضا.

الهوامش

١ – «السياسة»، الكتاب٢، الفصل١٤، فقرة ٦.
٢ – «السياسة»، الكتاب٧، الفصل٧، الفقرة٢ و٣.
٣ – «السياسة»، الكتاب١، الفصل٢، فقرة٤.
٤ – «السياسة»، الكتاب١، الفصل٢، فقرة١٠.
٥ – بيري اندرسون، «أصول دولة الحكم المطلق»، ١٩٧٩.
٦ – امام عبدالفتاح امام، «الطاغية، دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي»، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤، ص١٢٧.
٧ – «السياسة»، الكتاب١، الفصل٢، فقرة٩.
٨ – «السياسة»، الكتاب٧، الفصل١٠، فقرة٨.
٩ – «السياسة»، الكتاب٤، الفصل٤، فقرة٤.
١٠ – «السياسة»، الكتاب٥، الفصل١١، فقرة٤.
١١ – اميل برهييه، «تاريخ الفلسفة١٠– الفلسفة اليونانية»، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ص٣٢٠.
١٢ – اندريه ايمار وجانين اربوير، «الشرق والاغريق القديمة»، المنشورات الجامعية الفرنسية، ط٧، ١٩٨٥، ص٤٩٩.
١٣ – نفس المصدر، ص٢٩١.
١٤ – كلود موس، «أنظمة الطغيان في بلاد الاغريق»، المنشورات الجامعية الفرنسية، ط٢، ١٩٨٩، ص١.
١٥– «السياسة» الكتاب٤ الفصل٤، فقرة.٢٧

ابن عربي: الصــــــورة والآخـــــــــــر

فريد الزاهي*

إذا كانت مسألة صورة الآخر ترتبط بمبحث جديد يسمى بعلم الصور (imagologie) يهتم بالأساس بالتصورات التي ينتجها النص أدبيا كان أو فكريا وفلسفيا عن الآخرين، فإن مسألة الذات والصورة والآخر، بالشكل الذي نسعى إلى طرحها، أوثق ارتباطا بفكر ابن عربي وعنها تصدر صور الآخر من جهة، وباعتبارها إحدى أهم القضايا التي طرحت في الفكر الفلسفي منذ نيتشه وهوسرل وهيدجر وسارتر وميرلوبونتي ثم فيما بعد من قبل فوكو ودريدا ودولوز، أو في ما سمي اختزالا بفكر الاختلاف.

* كاتب من المغرب

فقد أثار هيدجر، منذ مقالته الشهيرة عن الهوية والاختلاف المنشورة في «قضايا ١»، مسألة شائكة يتمكن من خلالها التفكير مجاوزة مسألة الذات في صيغتها العقلانية والفروق بين التطابق والهوية وبين المثلية والتطابق والاختلاف، وبالتالي إمكانية تفكير الذات باعتبارها هوية واختلافا في الآن ذاته، وباعتبارها أيضا أساسا قضية أنطولوجية.

ونحن لا يهمنا هنا هذا الموقف إلا في مدى قدرته على ملامسة القضايا الوجودية والفكرية التي طرحها ابن عربي في علاقته الأساسية بالمرأة كآخر وعلاقته بالذات الإلهية أيضا كهوية (غيرية، بلغتنا الحالية) وتصنيفه للوجود إلى ثلاثة عوالم، عالم الحق وعالم الخلق وعالم الصور والخيال باعتباره عالما برزخيا يجمع الكثرة الناجمة عن الوجود من حيث هو هوية.

الذات الإلهية: هوية الهوية

يتميز تصور ابن عربي للوجود بكونه تصورا دائريا ينطلق من اعتبار العالم مبنيا على دورة كونية كبرى. فالله «ما خلق الذي خلق من الموجودات خلقا خطيا من غير أن يكون فيه ميل إلى الاستدارة أو مستديرا في عالم الأجسام والمعاني»(١).

هذه الدائرية تمكن ابن عربي من تفادي خطية العلاقة بين الحق والخلق، من جهة، ومبدأ القطيعة أو الهوة الأنطولوجية المطلقة بين الذات الإلهية والعالم، واتصال المبدأ والمنتهى، واعتبار العالم تجليا للمعاني الإلهية. كما أنها تعبر في الآن نفسه عن دائرية المعرفة ودور الخيال الخلاق فيها: «فالحائر له الدور والحركة الدورية حول القطب فلا يبرح منه، وصاحب الطريق المستقيم مائلٌ خارجٌ عن المقصود طالبٌ ما هو فيه صاحب خيال إليه غايته: فله منْ وإلى وما بينهما»(٢). فالمعرفة الصوفية حتى تمسك بموضوعها تتطابق مع ماهيته الدائرية وتحاكيها وكأنها بذلك تأتي على صورتها، بالشكل نفسه الذي أتى به الإنسان على صورة خالقه. فالإنسان بوصفه صورة يغدو مطالبا بمعرفة نفسه من حيث هو كذلك، ومن خلال تلك المعرفة يتمكن من معرفة الأصل كمنطلق ومآل. إنه صورة مفكرة تعيش وجودها الخيالي في نمط نشيط فعال لا منفعل فقط. بهذا الشكل تكون دائرية المعرفة تعبيرا عن دائرية الوجود وتأكيدا لها وكشفا لصيرورتها وحركيتها التي من خلالها ينشد الخلق إلى الحق.

ولكي يجرد ابن عربي الذات الإلهية من كل اختلاط يجعل مرتبتها مرتبة وجود مطلق هو وجود الحق، قائمة بذاتها من حيث هي كذلك، وهو مستوى الأحدية باعتباره رتبة وجودية مطلقة تغيب عن كل تحديد، وقائمة بأسمائها وهي مرتبة الألوهية (أو الواحدية) باعتبارها مرتبة وجودية مقيدة بكثرة ما (الأسماء والصفات والموجودات). ولأن الأسماء الإلهية واحدة من حيث مفهومها الكلي، وكثيرة من حيث المعاني المتعددة التي تحتويها مرتبة الألوهية، فإن العلاقة بالذات الإلهية ومن ثم معرفتها تتم من هذه المرتبة، لأنها المضمار الأوحد الذي يمكن من التفكير في الحق والخلق وفي ما يربط بينهما ولأن كثرتها تمثل بصورة ما مدخلا لكثرة الخلق. فالحق موجود باعتباره هوية ذاتية مطلقة (الأحدية) وباعتباره أيضا وبشكل ما هوية ما يخلقه ويمنحه المعنى والوجود.

لذا فإن ما يعرف بوحدة الوجود لدى ابن عربي تتم من خلال العلاقة اللغوية المفهومية مع الذات الإلهية، أي في المجال المشترك والمفهومي للمعرفة الذي هو اللغة والتصور (الأسماء والتجليات). ولا يمكن الربط بين هذه الوضعية المتعالية للأحدية بما يليها من أسماء وصفات وخلق إلا بتحول الكثرة إلى عالم برزخي فيه يتحقق الاتصال والمعرفة، والربط بين المطلق والنسبي. من ثم توجد مرتبة الألوهية وفضاؤها في البرزخ من حيث هو وضعية تمكن من «الجمع بين الطرفين بما هو برزخ، فيعلم نفسه ويعلم بطرفيه ما هو برزخ بين شيئين، فيكون جامعا من هذا الوجه عالي المقام، وبيِّنٌ فضله على الطرفين. فإن كل طرف لا يعلم منه إلا الوجه الذي له»(٣). من ثم لا يمكن معرفة الوجود إلا من وراء «هذا البرزخ وهو الألوهة، ولا تحكم الذات في المخلوق بالخلق إلا بهذا البرزخ وهو الألوهة»(٤). بيد أن مرتبة البرزخ أيضا تضع الحدود والفوارق، وتمكن من تحويل الغيرية إلى غيرية متوسطة. «ولما كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول، سمي برزخا اصطلاحا»(٥).

وإذا كان أبو العلاء عفيفي محقق وشارح فصوص الحكم يتحدث عن وحدة للوجود تامة، بالشكل الذي بلورها في مطلقيتها ابن سبعين، فإن العلاقة لدى ابن عربي بين

الوحدة والكثرة هي علاقة مبنية على المفارقة والتباين والاختلاف. وهي لذلك ليست علاقة تطابق identité أو تماهٍ وإنما هي علاقة قريبة مما سماه هيدجر لاحقا بـmêmeté فالأسماء الإلهية بهذا المعنى يصعب تحديدها بالعلاقة مع الذات «فلا يقال هي هو ولا هي غيره»(٦) لأنها تعيين من المخلوق للخالق باعتبار أنه جعله بمألوهيته إلها، وأن الذات لو تعرت من تلك النِّسب لم تكن إلها(٧). إن هذا النفي المزدوج كما يقول جاك دريدا عين المغايرة من حيث إنها غير ذات جوهر. وهو نفي مزدوج لا يمكن اختزاله في الإثبات المزدوج باعتباره انفصاما لا تعددا أو كثرة فيها وإنما تنبني كما سنرى ذلك على الاختلاف لا التضاد وعلى مبدأ الانعكاس والمرآة. فنحن نعرف أن العلاقة بين الموجودات لا تنبني على التناقض (بين الخير والشر مثلا كما هو الأمر في التصورات الأخلاقية والقيمية الإسلامية) «لا خير ولا شر ولكن وجود(٨) ولا على التراتبية، فالعالم كله رفيع بلا وضاعة، ذلك أن كل حقيقة في العالم مرتبطة بحقيقة الألوهية باعتبارها الحقيقة بامتياز».

تتم معرفة الحق بالتجلي من حيث هو حركة كشف ومبدأ موحد للوجود والمعرفة. هكذا تصبح كل المعارف العقلية والحسية والخيالية أشكالا وصورا مثلها مثل المرايا. فالذات الإلهية ناطقة، حسب ابن عربي من كل صورة لا في كل صورة، وهو المنظور بكل عين والمسموع بكل سمع(٩) وهو يتجلى بما شاء كيف شاء. فهو متجل في كل منقول ومعقول ومفهوم وموهوم كما يقول الجيلي(١٠). إن الصور سبيل المعرفة وحاجزها في الآن نفسه، ووضعيتها الخيالية والبرزخية تلك لا تغدو نسقية إلا من خلال حركة التأويل باعتباره موقفا وجوديا قمينا بالكشف عن البنية الرمزية الإشارية الثاوية وراء الصور من جهة، وباعتباره منطبعا أيضا بالحيرة والمفارقة. وهو الأمر الذي يجعل من تلك الحيرة مدخلا للفناء الصوفي أي لحل معضلة علاقة الذات الصوفية بالآخر.

تشكل الحيرة صفة ووضعية للإنسان الكامل (العارف): «فالكامل من عظمت حيرته ودامت حسرته ولم ينل مقصوده»(١١). وهي بذلك تشير إلى الوعي الشقي للمعرفة الصوفية(١٢) وبالأخص إلى الانتقال من إمكان المعرفة إلى استحالتها في صورتها المطلقة. فالفناء الصوفي بهذا المعنى وضع الذات الصوفية في مأزق ذاتيتها، وتحويل لها في حكم الاستحالة المعرفية ذاك إلى ذات لا توجد معرفيا إلا في فنائها في موضوع معرفتها من حيث هو وجود مطلق قابل للمعرفة بصوره وأسمائه ومخلوقاته وغير قابل للمعرفة بذاته. فدلالة الحق على ذاته ودلالته على العالم تمكن الصوفي من المعرفة، أما وجوده كهوية لهويته فإنها تنفي عن الصوفي كل هوية وتنفي عن المعرفة الإمكان وتجعل من علاقة الذات بالذات علاقة اتصال ممكن تقوم على انفصال الذات العارفة عن نفسها.

وليس هذا الانفصام سوى مدخل للاغتراب كسياحة، وبالأخص كحب مباشر للإلهي، وكتجربة ممكنة يتمكن من خلالها الصوفي من تجاوز الاستحالة الوجودية لمعرفة الوجود المطلق للذات الإلهية. وبعبارة أخرى، تتبلور هوية الكائن الإنساني في بلورته للهوية المعرفية للذات الإلهية. وهو لا يكتسب من ثم وعيه بهويته كوجود إلا في خيالية ذاك الوجود وكونه صورة وتجليا من تجليات الحق.

الحب الإلهي والمرأة والغيرية

الانفصام والاغتراب هما اللذان يحددان العلاقة بالمرأة ويؤسسانها. فالجسد الأصلي الآدمي حسب ابن عربي انفصم لتنجم عنه الذكورة والأنوثة. والمفاضلة الأصلية بين الذكر والأنثى عرضية لا جوهرية، والعلاقة الجنسية رغبة في استعادة الجسد الأندروجيني الآدمي الأصلي. من ثم يغدو النكاح صورة أصلية لحركة الوجود. يقول ابن عربي في هذا الصدد: «فما كمل الوجود ولا المعرفة إلا بالعالم، ولا ظهر العالم إلا عن هذا التوجه الإلهي عن شيئية أعيان الممكنات بطريق المحبة للكمال الوجودي في الأعيان والمعارف، وهي حالة تشبه النكاح للتوالد (...) فكان النكاح أصلا في الأشياء كلها، فله الإحاطة والفضل والتقدم»(١٣). لهذا كان النكاح ظاهرة كونية تتم بين الحروف والليل والنهار والسماء والأرض، وهو بذلك عبادة للسر الإلهي.

هذه النظرة الوجودية هي ما يدفع الشيخ الأكبر إلى جعل الانوثة الشكل الأسمى للوجود، والإنسان محاطا بأنثيين هما المرأة والحق: «فإن الرجل مدرج بين ذات (إلهية) ظهر عنها، وبين امرأة ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين: تأنيث ذات وتأنيث حقيقي»(١٤). ولعل هذا

الموقـع خصـوصـا هـو الـذي يبرر الحب الصـوفي بـاعتباره رغبة في الفناء في المحبوب وتحقيقا للغيرية وتـدميرا لـلذات. فـالحب الصـوفي حب لسر الأنـوثة لا للأنوثة بذاتها، وهو بذلك حب مزدوج للذات الإلهية، بما هو حب يجمع بين الحب الروحاني والجسماني، بما أن الله لا يرى إلا في صورة عينية (متخيلة أو حسية)، أي في صورة تجليه.

لهذا يطرح الحب الصوفي لدى ابن عربي مسألة الذات والموضوع(١٥) : من الذي يحب وما هو ذات الحب أو مـوضـوعـه؟ فـالـذات تـعيش وضـعـيتين متـزاوجـتين: وضعيتها في الخطاب الصوفي ووضعيتها كخطاب. فإذا كان المحب يعين ذاته كمحب فهو من ثم لايرى محبوبه بعينه كتجل وإنما بعين المحبوب. ويتحول بذلك المحبوب إلى كـائـن مـركب مـن المشـهـود المحسـوس والمشـهـود الروحاني، بل تتحول الذات العاشقة إلى ذات تحضر في الخطـاب وتـغيب في مضمـونه. هذه اللعبـة تدعونـا إلى التفحص في وجهاتها بـاعتبار أن الضمائر اللغوية تسعى إلى تغييب هويتها الواقعية المرجعية، فالغائب حاضر والمخاطب غـائب والأنـا حـاضرة وقـابلـة لـلـغيـاب في المخاطب وعبره في الـغـائب. لـذا لا وجـود في الخطـاب الصوفي الخاص بالعشق والفناء لأنوية ipséité متطابقة مع ذاتها، والهوية الخطابية هوية مزدوجة من حيث إنها ذات الخطاب وغايته في الآن نفسه(١٦). وهو بتلفظه بـالأنـا لا يملأ دورا فـارغـا ولا يسعـى إلى تـعـيين ذاتـه كمتلفظ للخطاب وإنما يمارس استدعاء للآخر (المحبوب ومن خلاله الذات الإلهية) ليمارس الحضور في احتجابه والـغـيـاب في حضوره. مـن ثـم فـالخطاب الصوفي ليس خطابا تداوليا عاديا، وليس خطابا مجازيا أو تخييليا (لأن ابن عربي لا يمنح مكانة ما للبلاغي) وإنما هو خطاب الحقيقة الخيالية. بل إن الأنا بذلك لا تعين الفرد في تفرده وإنما في تحولاته المتعددة التي من خلالها يـرغب في الإمسـاك بـجـوهـر وجـود أنـاه في عـلاقـتـهـا بـالحضور المشهود للذات الإلهية.

فـالمحب خـارج عن نفسه بـالكلية، وهو محو في إثبات ولا نعوت له وكله لمحبوبه(١٧). وفي حركة العشق هذه تتبدى دائرية الوجود والمعرفة مرة أخرى. فـالحب إدراك حسي، والمطلق أقرب إلى المحسوسات منها إلى النظر العقلي. ومن ثم تكون وحدة الوجود أولا وقبل كل شيء اتصـالا بين هـويـة الـذات والآخـر الـذي هـو صورتها (الإنسان) من جهة، وسعي الأنـا إلى أن تتحول إلى ذات sujet أي إلى هوية (بالمعنى المعاصر للكلمة) من خلال تعرفها على نفسها أي على الفقر في الهوية الذي لا يمكنها أن تسده إلى بـالتوق والشوق الروحاني لما يسميه لاكان الآخر والأكبر.

من الصورة إلى صورة الآخر

يـقـول ابـن عـربـي: «لـولا سريـان الحق في الموجـودات بـالصورة مـا كان للعالم وجود، كما أنه لولا تلك الحقائق المعـقـولـة الـكـلـيـة مـا ظـهـر حـكـمٌ في الموجـودات العقلية»(١٨). وبهذا، تتم علاقة التجلي من خلال العلاقة المرآوية بين الحق والخلق» فالمتجلى له ما رأى سوى صورته في مرآة الحق، وما رأى الحق ولا يمكن أن يراها مع علمه أنه ما رأى صورته إلا فيه: «كالمرآة في الشاهد إذا رأيت الصورة فيها لا تراها مع علمك أنك مارأيت الصور أو صـورتك إلا فـيـهـا»(١٩). إن وسـاطـة الصـورة و«مجاز» المرآة يمكنان ابن عربي من الربط والفصل بين الخـالـق ومخلـوقـاتـه، أي بين الذات بـاعـتبار مطلقيـتهـا واستحالة مخالطتها من حيث هي كذلك للكثرة والتعدد والمحسـوسـات. بـل إن هـذه الوسـاطـة التـي يستطيع من خلالها الحق من الأضداد (هو الظاهر والباطن والأول والآخـر...) تشكـل المدخـل لأي عـلاقـة ممكـنـة بيـنـه وبين خـلـقـه. فـالمرآة واسطـة نشيطـة وفـاعـلـة تـغدو بشكل مـا الهوية التعددية للموجود: «فهو مرآتك في رؤيتك نفسك، وأنت مرآته في رؤيته أسماؤه وظهور أحكامها وليست سوى عينه»(٢٠)، «فـأنت له كالصورة الجسمية لك، وهو لك كالروح المدبر لصورة جسدك. والحد يشمل الظاهر والباطن منك»(٢١).

مـن خـلال الصورة والـتجسيم الصـوفي يستطـيـع ابـن عـربـي مجاوزة ثـنـائـيـة الـتـنزيـه والـتـجسيم، كمـا تم تداولها في الفكر الكلامي. ذلك أن تصوره للوجود من الإحكام بحيث يدخل في صلبه الشيء وضده. فإذا كـانت الـذات الإلـهـيـة تـتصـف كـمـا ذكرنـا بـالمفـارقـات فذلك أصلا للتعبير عن مطلق وجودهـا:

فإن قلت بالتنزيه كنت مقيـدا
وإن قلت بالتشبيه كنت محددا
وإن قلت بالأمرين كنت مسددا
وكنت إماما في المعارف سيدا

فما أنت هو بل أنت هو وتراه في

عين الأمور مسرحا ومقيدا (٢٢)

«ومن عرف ما قررناه في الأعداد، وأن نفيها عين إثباتها، علم أن الحق المنزه هو الخلق المشبه، وإن كان قد تميز الخلق من الخالق»(٢٣). فالصورة كما في لسان العرب صورة وظل وعلامة دالة. وهذا ما يجعل ابن عربي يسم في أمكنة أخرى الصورة بالظل، لارتباط هذا الأخير بما يرجع إليه. فـ«مسمى العالم هو بالنسبة إلى الحق كالظل للشخص، وهو ظل الله، وهو عين نسبة الوجود إلى العالم لأن الظل موجود بلا شك في الحس...»(٢٤).

تفضي مفاهيم الصورة والظل والخيال إلى تحقيق دائرية الوجود والمعرفة لدى ابن عربي بشكل مثير. فالكائنات تعيين ظلي أو صوري للحق، والحق من حيث أحادية كونه ظلا هو الحق، لأنه الواحد الأوحد. ومن حيث كثرة الصور هو العالم. من ثم فالعالم متوهم، ما له وجود حقيقي، وذلك معنى الخيال. إن الحقيقة لا تضاد الخيال إلا في كونها تعين مطلقية الحق، والخيال لا يضادها إلا في كونه يعين الفاصل الواصل بين الحق وما يعينه من حيث هو كذلك أي العالم. «فاعلم أنك خيال، وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس إلا خيال. فالوجود كله خيال في خيال، والوجود الحق إنما هو الله خاصة من حيث ذاته وعينه لا من حيث أسمائه»(٢٥). فالخيال مرتبط بالكثرة والحقيقة بالواحد، وهو دليل لكي يتمرأى الكثير في الواحد والواحد في الكثير من جهة ولتغدو المعرفة ممكنة. وبما أن حضرة الخيال تكون في المنام فإن المعرفة تبعا لذلك لا تتم إلا بالتأويل أي برد الكثرة إلى مآلها أي إلى الوحدة.

ونود أن نختم هنا بتصور ابن عربي وتفسيره لطبيعة الاعتقاد الديني بالنظر إلى ما يقترحه في الصورة والخيال. فهو يميز بين الذات المتعالية (الإله المطلق) وبين ما يسميه «إله المعتقدات» أي الإله الذي يصنعه المعتقد: «فمارآه أحد إلا اعتقاده سواء عرفه في كل صورة... أو عرفه في صورة مقيدة ليس غيرها» (٢٦). وأعظم مجلى عبد فيه الله تعالى وأعلاه «الهوي» وهو مرتبة العارفين المتصوفة وعنه تنجم الحيرة أي الضلالة.

وحق الهوى إن الهوى سبب الهوى

ولولا الهوى في القلب ما عُبد الهوى

والهوى هنا إرادة المحبة وهو سبيل إيثار الذات الإلهية على غيرها في العبادة. وهي حالة يشبهها ابن عربي بعبادة الصور المحسوسة: «وكذلك كل من عبد صورة ما من صور العالم واتخذها إلها ما اتخذها إلا بالهوى»(٢٧) وسواء صادف هذا النوع من العبادة أم لم يصادف الشرع فهو من القيمة نفسها بحسب تحديده. وكل عابد أمرا ما يقوم بتكفير من يعبد سواه. والفرق أن العارف لا يضيع في كثرة الصور فيما يضيع الوثني فيها وينسب لها الألوهة. وهو ينبع هدى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، من غير أن ينكر أن التجلي في الصور ولا بد أن يعبده من رآه بهواه. بهذا يكون الفرق بين المتصوف والمشرك في كون الأول يصفي الصور من كثرتها ليردها إلى عين جوهرها فيما يتوه المشرك في محسوسية الصور. بيد أن هذه المشابهة تقصد التشبيه للتفسير، ذلك أن ابن عربي إن كان يقبل مبدأ الاعتقاد بالهوى فهو يرفضه رفضا قاطعا حين يؤدي إلى الشرك. والمشرك من ثم لا يتلقى أي مغفرة أو رحمة.

لقد عاش ابن عربي في فترة معروفة بكثرة قلاقلها وفتنها ومحن المسلمين فيها. فالأندلس عرفت منتهى الصراع بين المسيحية والإسلام، والفرق من شيعة وسنة ومعتزلة وأشاعرة وفلاسفة ومتصوفة قد قسمت الفكر الإسلامي إلى قبائل معرفية تدعي كل منها حيازة الحقيقة. وكثرت سياحة الشيخ الأكبر وتنقلاته. فحين غادر الأندلس إلى المغرب فالمشرق، لم يكن يكثر من المكوث بمكان اللهم بمكة. وكأنه بذلك لم يجد في المشرق أو المغرب ما يمكن أن يتوق له المتصوف من هدوء الأحوال واتحاد الأمة والعدل بجميع أشكاله.

و لعل لذلك أثر في تصوره الفكري التصوفي الذي يتجاوز الثنائيات ويوفق إن لم يوحد بينها. وكأنه بذلك أنشأ برزخا تتلاقى فيه جميع التوجهات الفكرية وتنصهر في وحدة لا تلغي الاختلاف وفي تآلف لا ينفي التباين. لذا يمكن القول إن دائرية الوجود ودائرية التأويل لدى الشيخ الأكبر قد فتحت له مرة أخرى الطريق كي يدمج كل المكونات الاعتقادية في فكره.

فبعد أن ينحي الإشراك بحركة فكرية مزدوجة يقوم بإدماج التوجهات الفكرية كلها في باب الاختلاف الضروري للشرائع، جاعلا ثمة مرتبتين لا فارق بينهما في الدرجة: مرتبة نسميها الآخر الذاتي (من فرق ومذاهب إسلامية تتضمن الشيعة والفلاسفة والمتكلمين) والآخر الغيري (من مسيحية ويهودية وغيرهما).

«وقولنا إنما اختلفت التجليات لاختلاف الشرائع، فإن لكل شريعة طريق موصلة إليه سبحانه. وهي مختلفة... ولهذا اختلفت المذاهب، وكل شرع في شريعة واحدة...»(٢٨). وبهذا فإنكار الأشاعرة لأطروحات المعتزلة مثلا ناجم عن صورة الاعتقاد المتجلي للطرفين. وكذلك الأمر حين نتجاوز إطار الاختلافات المذهبية الإسلامية إلى الأديان الأخرى. فالحق يتجلى في كل الصور الاعتقادية على السواء. وهو ما يؤدي كما ذكرنا للحيرة والضلال. وبما أن الحيرة أصل للمعرفة فعلى الإنسان الكامل (أي القطب) أن يرى الحق في كل المعتقدات لأنها كلها تنهض على الحقيقة الإلهية المتمثلة في تجليه في كل الصور. ولأن الرحمة (سواء كانت وجوبا يتصف بها الله بوصفه رحمانا أو رحمة وجودية يتصف بها الله بوصفه رحيما) أصل في الوجود، ولأن الكون قد نشأ من الرحمة وهي مآله في الآن نفسه، فإن «الرحمة ستعم الجميع في الآخرة» (٢٩) والعذاب سيصبح ثوابا:

فلم يبق إلا صادق الوعد وحده

وما لوعيد الحق عينٌ تعاين

وإن دخلوا دار الشقاء فإنهم

على لذة فيها نعيمٌ مباينٌ

نعيمَ جنان الخلد فالأمر واحدٌ

وبينهما عند التجلي تباينٌ

يسمى عذابا من عذوبة طعمه

وذاك له كالقشر والقشر صاين

من ثم يكون التجاوز عن الوعيد ممكنا بما أن الرحمة الإلهية أصل الوجود ومنتهاه. فعذاب النار مؤقت لأن الرحمة تحول العذاب إلى عذوبة مثلما يتلذذ الأجرب بحك جلده.

ويفهم ابن عربي في هذا السياق الآية «وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه» باعتبارها حكما مطلقا. فكل عابد لله لا يعبده إلا في الحقيقة، وهو يعتقد فيه في الصورة التي تجلى له بها باعتبارها ألوهة، ومن ثم فهو يعبد اعتقاده الألوهي في تلك الصورة. وكأننا بابن عربي يرتكز هنا على تصور جبري للاعتقاد يمكنه من تعضيد دائرية الرحمة الإلهية. وكما أن الضلال عارض، فالعذاب والغضب الإلهي أيضا عارضان والمآل إلى الرحمة التي تسع كل شيء أسبق وأشمل. ولا يخفى أن هذا التصور يتناغم بشكل واضح مع ما ذكرناه من مجاوزة الثنائيات التضادية التي قد يتأسس عليها العالم من خير وشر. فالتصوف بهذا المعنى ديانة الحب الأكبر التي تنصهر فيها المتناقضات وتتعايش في شكل تأويلها الجديد. لذلك ينتهي ابن عربي ومعه الإنسان الكامل والعارف إلى وجه جديد للتدين والاعتقاد تلخصه هذه الأبيات من ترجمان الأشواق(٣٠):

لقد صار قلبي قابلا كل صورة

فمرعى لغزلان ودير لرهبان

وبيت لأوثان وكعبة طائف

وألواح توراة ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أنى توجَّهتْ

ركائبه فالحب ديني وإيماني .

إنها نظرة تصلح أكثر لعالم اليوم الممزق بين أديان العولمة الجديدة، كإمكان مقاومة للعرقية والعصبية الاعتقادية بجميع أشكالها، والتي لا تزال إلى اليوم تشعل فتيل الحروب في مناطق شتى من العالم.

الهوامش

١- الفتوحات المكية، ج. ٣، دار صادر، بيروت، ب ت، ص. ١٩٩.
٢- فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء عفيفي، ط. ٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ص. ٧٣.
٣- الفتوحات المكية، ج٤، ص.٢٠٨.
٤- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
٥- الفتوحات المكية، ج ١، ص. ٣٠٤ و ج.٣، ص. ٥١٨.
٦- فصوص الحكم، ص. ٧٩.
٧- نفسه، ص. ٨١.
٨- رسائل ابن عربي، دار إحياء التراث العربي، ، بيروت، ب ت، كتاب القطب، ج. ٢، ص. ٢.
٩- الفتوحات المكية، ج. ٢، ص. ٦٦١ .
١٠- عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل، ج ٢، ص. ٨. والفتوحات المكية، ج. ٢، ص. ٢٣١.
١١- الفتوحات المكية، ج. ٢، ص. ٢١٢.
١٢- منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، منشورات عكاظ، الرباط، ص. ٢٥٥.
١٣- الفتوحات المكية، ج. ٢، ص. ١٦٧.
١٤- فصوص الحكم، ج. ٢، ص. ٢٢٠ .
١٥- Henri Corbin, L Imagination créatrice dans le soufisme d ibn Arabi, Flammarion, Paris, 1977, p. 120.
١٦- Paul Ricoeur, identité narrative in Esprit, sp. Ricoeur, n 7-8, juillet-août 1988, p. 298.
١٧- الفتوحات المكية ، ج. ٢، ص. ٣٢٠ وما يليها.
١٨- فصوص الحكم، ص. ٥٥.
١٩- نفسه، ص. ٦١.
٢٠- نفسه، ص. ٦٢.
٢١- نفسه، ص. ٦٩.
٢٢- نفسه، ص. ٧٠.
٢٣- نفسه، ص. ٧٨.
٢٤- نفسه، ص. ١٠١.
٢٥- نفسه، ص. ١٠٤.
٢٦- الفتوحات المكية، ج. ٣، ص.١٣٢
٢٧- فصوص الحكم، ص. ١٩٥.
٢٨- الفتوحات المكية، ج. ١، ص. ٢٦٦.
٢٩- المرجع نفسه، ج. ٢، ص. ١٢١.
٣٠- ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص. ٤٣.

سيلان هايدغر اللقاء الملتبس بين الشاعر والفيلسوف

ترجمة: بنعيسى بوحمالة*

كانت آراء الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر ومواقفه تجاه النازية «الهولكوست» مثار عاصفة من الأسئلة والاستنكارات والسجالات تتواصل حتى هذه اللحظة التي يرتكب فيها أحفاد ضحايا المحرقة كل هذه الجرائم والمحارق والابادات ضد الشعب الفلسطيني والانسانية. وسط صمت معظم المثقفين في البلدان المتحضرة وغيرها: هذه المفارقة التي تندى لها كرامة الفكر وضمير الانسان والتي تفوق في وحشيتها سلفها البربري وتثير ذعراً مضاعفاً ورجاء أقل بكثير في مستقبل أفضل للبشرية على هذا الكوكب إذا ما سارت الأمور على هذا المنوال وشاكلته!!

(المحرر)

ما من شك في أن علاقة بول سيلان مع مارتن هايدغر ستحاط، بدءا من عام ١٩٧٠، بهالة من الغموض والانعتام الشيء الذي سيتولد عنه سيل من الظنون والترجيحات والتساؤلات يمكن صبها في استفهام كبير مؤداه: ما الذي يكون قد جرى فعلا بين الشاعر اليهودي الذي يكتب باللغة الألمانية وبين الفيلسوف، سواء في طودتنوبرغ أو في فريبورغ ؟ ومن حسن الحظ أن هناك وثائق - شهادات غزيرة تخول لنا، علاوة على ما حرره هايدغر من خطابات بعثها إلى سيلان، الاقتراب، من الآن فصاعدا، من حقيقة الأمر والتعرية عن خباياه.

* كاتب من المغرب

يوم ١٣ أكتوبر ١٩٩٥ سيعود جورج ستينر، ضمن الفقرة الأدبية الخاصة به في «التايمز»، إلى موضوع اللقاءات التي سبق وأن حصلت بين بول سيلان وهايدغر، وتحديدا إلى لقائهما في طودتنوبرغ في شهر يوليو من عام ١٩٦٧، لكن الغاية من هذه العودة كانت هي الاعتذار عما سلف منه من تزجية متسرعة لجملة من الإشاعات التي لا ترتكز على أساس وانسياقه وراء بطلانها، ومن بينها تلك التي ذهبت إلى حد الافتراء بأن الفتور والبرودة اللذين اقتبل بهما هايدغر سيلان هما ما منع هذا الأخير من التماس إيضاحات من مضيفه حول مسؤوليته المحتملة عن أهوال المحرقة النازية، فكان أن اعتبر هذا إخفاقا للقاء الرجلين بل وأحد العوامل التي ستلعب دورا، لا يمكن التهوين منه، في حادث انتحاره بباريس ليلة ١٩ أبريل ١٩٧٠، وهي الأطروحة التي روّجت لها، كما نعلم، إلزبييتا إيتينغر، المدرسة في معهد ماساشوسيت للتكنولوجيا بالولايات المتحدة، وانضوى إليها، في حينه، ستينر وتولى الدفاع عنها شخصيا، بصفة علنية، أمام الجمهور الباريسي.

فهو، أي ستينر، ينبه، في معرض مقالته المنشورة في «التايمز»، إلى كونه قد أخذ، للتو، علما برسالة كان قد تلقاها فرانز فورم من سيلان، تحمل تاريخ ٧ اغسطس ١٩٦٧، يتحدث فيها الشاعر عن أطوار زيارته لطودتنوبرغ وحيثياتها والأهمَ من هذا هو تنصيصه بالحرف على «أن كل شيء قد مرّ على أفضل حال» في أثناء ملاقاته لهايدغر الذي سوف يفتح معه حوارا مطولا «على درجة من الوضوح»، ليخلص، ستينر دائما، إلى الإقرار، وذلك بنبرة جازمة لا غبار عليها «بأننا كنا، لا أنا ولا إيتينغر، مخطئين نظرا لانعدام ولو أدنى حجة قد تدعم القول بأن سيلان غادر هايدغر مهزوم الكيان، محطمه ».

لكن، وعلى ما يبدو، فإن خرافة علاقتهما سوف لن تتراجع، مع ذلك، عن الاتساع والتضخم، ذلك أننا سنلفي، إثر هذا، جورج سيمبّران وهو بصدد توقيع خطاه هو الآخر، دونما تردد يذكر، في ممشى «يقال» أو «زعموا»، بحيث سيكتب، مثلا، في مصنفه الموسوم بـ«الكتابة والحياة»، الصادر عام ١٩٩٥ عن منشورات غاليمار، وهو في مهب ما أسماه جولة في «أرض الموت القديم»، في بوخنفالد، الموت الذي تملكت بول سيلان رغبة عارمة في «أن ينتزع في شأنه من مارتن هايدغر صياغة غير ملتوية لموقفه من النازية، وتدقيقا لموقفه من إبادة الشعب اليهودي في المعسكرات الهيتلرية». وفي هذا المضمار لن يخالج سيمبران أدنى شك في كونه أفلح في إثبات أن سيلان لم ينل من مخاطبه سوى الصمت المطبق أمّا تعليقاته المواكبة فلم تكن لتضيف شيئا من غير الإيحاء بعزوف إنسان «لا يملك قلبا» عن الكلام والنتيجة هي انغمار الشاعر في أتون وضعية قلقة ومتوترة لن تلبث عن الزج به في هاوية الانتحار. إن سيمبّران، المعتقل السابق والمغترب عن الوطن حاليا، وقد اختار تلوين مصنفه المذكور بديكور بوخنفالد كيما يرتب تعليقه على قصيدة «طودتنوبرغ» لسيلان ويلطخ، بالتالي، سمعة هايدغر بوحل العار ليستحق، من هذا الضوء، أوسكار المونطاج الأكثر نحسا وكارثية وأيضا السيناريو الأوفى عبرا ومغازي، إذ سيبلغ به الأمر مبلغ التلصص على المراسلات الشخصية المتبادلة بين كارل ياسبرز وهايدغر (انظر الملحق رقم١) في مرمى إكساب روايته الملفقة للامبالاة هايدغر تجاه الهولوكوست وصمته غداة صدور «الجرم» عام ١٩٤٦، مقالة ياسبرز حول المسؤولية الجنائية الألمانية في هذا النطاق، بعضا من الصدقية والتماسك غير آبه بما كان يردده هايدغر، أثناءها ومجريات المحرقة ما فتئت طرية، مشددا على كلامه حد الوثوق بأنه لا طائل من الانكباب على وقائع تند حاضرا عن فكر قد يتحلى بالاقتدار على تحليلها ضمن أفق غير قائم الآن، ملائم لفهم فترة عدمية، متوحشة، في تاريخنا.

إن الحقيقة لهي شيء آخر مخالف لهذا تماما، مثلما صرح بذلك سلفا الكاتب الألماني غيرهارت بومان ضمن كتابه «ذكريات بول سيلان» (سوهر كامب، ١٩٨٦)، هو من آوى الشاعر في أثناء سفرته إلى

فريبورغ. فهو يتحدث من منطلق شهادته القريبة على اللقاء موردا، على سبيل التمثيل، جزئية انضمامه، بعد أن تركه الشاعر مواليا طريقه، إلى هذا الأخير وهايدغر بعد فراغهما من تناول طعام الغذاء بوقت وجيز في نزل ريفي: «بكثير من الاندهاش وبمزيد من الابتهاج رأيت الشاعر والمفكر وهما في غمرة الفرح تشي حالتهما بالرضا والارتياح، كانا يستعيدان ما فعلاه بالأمس ويدردشان في شأن زيارتهما المرتقبة للبيت الخشبي في طودتنوبرغ، وبدا لي سيلان كما لو تخفف من عبء كبير». ثم إنه، أي بومان، لا يتورع عن التطرق إلى ما كان عليه سيلان من مزاج رائق ومعنويات عالية ساعة مغادرته في اليوم التالي نحو فرانكفورت إلى حد أن الشاعرة ماري لويز كاشنيتز سوف تفاجأ حين رؤيتها لسيلان آخر، مغاير، ولن تتمالك نفسها، وهي مع ثلة من أصدقائها، في الجهر بحيرتها في الشخص الذي تراه قائلة: «ماذا فعلوا فيه بفريبورغ؟ ما الذي جرى هناك؟ فهو غير الشخص الذي عهدناه».

و على الغرار من استفهام الشاعرة الدال أليس لنا أن نستفهم نحن أيضا عن نوعية الأسئلة التي يكون قد طرحها سيلان على هايدغر، عن موقع الصمت ووظيفته في تضاعيف حوارهما ذاك. في هذا المنحى يفيدنا بومان، لمرة أخرى، بأن صديقه سيلان «لم يكن هو نفسه يدري ما الذي يبتغيه من هايدغر بالضبط أو يود الاستماع إليه منه» وخاصة وأن هايدغر كان يصدر في تحليله للتعالق الممكن بين الفكر والشعر عن أن كون أيّما «ترتيب لمهمة فكر ما» حابل بالأمل يبقى محكوما بمفارقته للشعر ما دام الأمل، بما هو محرك هذا الأخير، يستقيم باعتباره أكثر الأشياء ملحاحية واستعجالا ونحن عند عتبة عصر تقني – علمي.

و إذن ففي ثنايا مناخ برزخي يستدعي التسلح بعدة من الآمال العريضة الخلاقة سيكتب بول سيلان، على نحو ما يفيدنا به بومان، قصيدة «طودتنوبرغ» يوم الاول من سبتمبر ١٩٦٧:

أرنيكا، عزاء العيون وسلوانها\
تكرع من سلسبيل النافورة\
و زهرة النرد متسامقة تطول النجمة\
إنها\
في البيت الخشبي\
بل لعلها قابعة في الكتاب\
حيث تقتطف الأسامي\
قبل اسمي\
ها هي ذي في هذا الكتاب\
و حيث دوّن سطر\
من أمل يومه\
أمل يرعوي ويتفكر\
الكلام\
يجيء\
نحو القلب...

و منذ الوهلة الأولى تستثير القصيدة في الذاكرة تلك النتفة من الأسطر الشعرية المخطوطة بقلم سيلان في الكتاب الذهبي لبيت الاصطياف الخشبي الصغير في طودتنوبرغ الذي تجاوره نافورة كأنها «زهرة نرد في إهاب نجمة»: «في سجلّ بيت الاصطياف، ونظرة تحدق في النجمة من النافورة، مع الأمل في كلمة تخطو صوب القلب».

فلقد تصرّمت مدة طويلة لم يكن لسيلان، المزوبع النفسية بسبب من مشاعره المتناقضة والحائر بين إعجابه بما يكتبه هايدغر وبين شكوكه المفرطة في نواياه وذلك تحت تأثير الحملات الصحفية التي كانت تشنّ دوريا على الفيلسوف تحت طائلة أهوائه النازية، مهرب من الإحساس بالذنب، بل وسيقع سوء تقدير الفائدة التي يمكن أن يسديها هايدغر لسيلان حتى ضمن الرقعة الضيقة لوسطه القريب الذي لم يكن له علم إطلاقا بجوهر الفلسفة الهايدغرية. لذا وجب ألاّ نستغرب صعوبة الخطوات الأولى في ممشى الشاعر نحو الفيلسوف، وفي هذا الباب يروي الأستاذ أوطو بَوغيلر، على ذمة بومان، بأن سيزان سيرفض، عام ١٩٥٧، أن يكون محل إهداء مؤلفه حول هايدغر، مفضلا، على ما يستنتج، عدم إلحاق اسمه باسم

الفيلسوف ولو أنه سيعترف له، أي لبَوغيلر، ضدا على احترازه هذا بمدى ما يكنه من إعجاب للغة هايدغر في نصوصه الأخيرة وفي مقدمتها مقالاته التي كتبها عن هولدرلين وتراكل وريلكه.. ولعله في مكنتنا تخيّل سيلان عاكفا على قراءة تلك الصفحات التي يعمد فيها هايدغر إلى موضعة ماهية الهوّة التي تفصل اللغة المفهومية التي هي محض احتياطي من العلامات المسخرة لخدمة وظيفة «التواصل» - بما هو منطلق نظرية الإعلام - عن لغة الشعر التي تضع بين يدي الكلام الجوهر المستتر للأشياء ولو في وضح الكينونة، مشخصا ما يتعين على الكلام خوضه من رهانات ومجازفات في نطاق زمن يتسم بتفوق الفاعلية الحسابية على تروّي البصيرة ورصانة الفكر.

ففي «مقاربة لهولدرلين» سيكتب هايدغر ما يلي: «ليست اللغة مجرد أداة يمتلكها الإنسان شأن ما يمتلكه من أشياء أخرى، بل إنها ما يضمن، في المقام الأول، إمكانية المكوث داخل المنفتح ولو في الصميم من العدم، إذ هنا فقط وحيث توجد لغة تلتئم قسمات عالم...»، كما سينص، من ناحية أخرى، على أن أيّ فكر يقتدر على بسط المعنى إلا ويعد شعرا بامتياز.

لقد انتبه هايدغر إلى قصائد سيلان بدءا من خمسينيات القرن الماضي، وفي رده على بومان الذي أخبره باعتزامه تنظيم قراءة شعرية عمومية للشاعر في فريبورغ يوم ٢٤ يوليو ١٩٦٧ سيصرح هايدغر لمخاطبه بما نصه: «يا ما تمنيت التعرف عن قرب على بول سيلان الذي أنجز خطوات ملموسة بينما يؤثر الانكماش، فأنا على علم بجماع ما أصدره كما لا تخفى عليّ الأزمة العميقة والطاحنة التي يكابدها وحيدا أعزل.. أخمّن أن بول سيلان سيسعد بالتعرف على الغابة السوداء ».

كذا، وبمناسبة القراءة الشعرية، المزمع إليها، وعلى هامشها سيحصل لقاء الرجلين لأول مرة، بحيث سيتصدر هايدغر جمهورا قوامه ألف شخص ونيّف حضر للاستماع إلى الشاعر، أمّا هذا الأخير الذي لم يدر بخلده أن يبادر هايدغر فيتصل بالناشر فريتز فيرنير ملتمسا منه وضع إصدارات سيلان الشعرية في واجهة المكتبات الرئيسية بالمدينة، عربونا على الاحتفاء والتكريم، فلكم أبهجه هذا الصنيع وهو يشاهد ما يشاهد في غضون جولته بفريبورغ.

قبيل القراءة، في قاعة الاستقبال بالفندق، وبينما هما يواليان مناقشتهما الحامية الوطيس سيدنو أحدهم طالبا التقاط صورة تجمعها، غير أن «سيلان سيبدي رفضه لأن يصوَّر رفقة هايدغر ويبتعد لهنيهة ثم يغير رأيه فجأة ويعود سيماه باستعداده لالتقاط الصورة، في حين سيلتفت هايدغر، المصدوم والمنبهر، إلى بومان ويقول له: «من الأنسب طيّ هذا الموضوع».

و بصرف النظر عن هذه الواقعة فهما سيلتقيان ثانية، عقب انتهاء القراءة الشعرية، لتجمعهما جلسة احتسيا خلالها كأسي نبيذ فكان أن اقترح هايدغر على سيلان اصطحابه في الغداة، عند الفجر، إلى الغابة السوداء وهي مناسبة ليريه بيت طودتنوبرغ الخشبي. وإذا ما كان الشاعر قد رحب بالدعوة فالظاهر أنه ما إن انسحب الفيلسوف حتى دار جهة بومان وأعرب له عن ندمه على قبولها، وإذ أدرك بومان مدى تعكّر مزاج سيلان واكتئابه لم يحجم عن تذكيره بأنه هو من عبر عن رغبته الشديدة في معرفة هايدغر وتمضية بعض الوقت معه، لكنه، أي سيلان، لم يوفق بحسب بومان دائما، وحتى ذلك الحين إلى المصالحة ما بين مشاعره المتضاربة. ولأنه منجذب، رغما من كل شيء، إلى عمل هايدغر الفكري انجذابه إلى شخصيته لم يقو على الثبات فما كان منه إلاّ أن صعد في الغد، رفقة هايدغر، إلى طودتنوبرغ وقضى الصباح معه في بيته الخشبي وإن كنا لا نملك فكرة مدققة عن محادثتهما في تلك الآونة.

و في هذا النطاق يتوافر كمّ هائل من الوثائق الألمانية، التي تساعد على تبديد بعض الزوايا المعتمة في قصة لقاء الرجلين، نخص بالذكر منها ما تمّ تجميعه على يد هادريان فرانس - لانور، وإمعانا منا في التحديد حسبنا أن نشير إلى:

١- شهادة كليمنس فون بّودفليس، الكاتب العام

لأكاديمية بافاريا للفنون الجميلة.
٢- رسالة موجهة من هايدغر إلى سيلان.
٣- نص لهايدغر موسوم بـ«توطئة لقصيدة (طودتنوبرغ)» (انظر الملحق رقم ٢ ورقم ٣).

فبصدور «تسميات.. ما الذي ائتمنني عليه سيلان؟» (١) عام ١٩٧١ ببادرة من أقربائه سوف تنتشل من دائرة النسيان الشهادة القيمة لكليمنس فون بَودليس وإلاّ لكانت بقيت لفترة طويلة في طيّ الكتمان. ويستفاد من هذه الشهادة أن بَودليس الذي شغل منصب كاتب عام لأكاديمية بافاريا للفنون الجميلة، التي كان مقرها ميونيخ، بعد الحرب العالمية الثانية، أي خلال الفترة التي كان فيها إميل بريتوريوس على رأس إدارتها، لم يفز بلقاء بول سيلان سوى مرة واحدة يتيمة وذلك عندما كان هذا الأخير في طريقه إلى شتوتغارت لتقديم قراءات شعرية يوم ٢٠ مارس ١٩٧٠ إحياء للذكرى المئوية لميلاد هولدرلين.

في شهادته تلك يلجأ بَودفليس إلى رسم لوحة تصور لنا بول سيلان لحظة قراءته جملة من قصائده في رحاب جمهور نوعي وتنقل لنا فيض الثقة الذي طفحت به، على حين غرة، ذاته، تشيد بتلاوته اللغوية الفصيحة والسليمة وبمراعاته لمبنى نصوصه التوليفي تطلبا لتضافر الفضاء والمفردات والصَموتات. وإذ تستحضر الشهادة أجواء قاعة الاستقبال بالفندق لا تغفل ما كان ينخرط فيه الشاعر من حوارات ومذكرات محورها اللغة أو، بالأدق، إكراهات اللغة الشعرية موردة ما جاء على لسانه في إحداها، إمّا حرفيا أو في معناه التقريبي، بحيث يرى أن «تعبيرات لغوية وابتداعات مصطنعة » تحفل بها أمكنة عديدة لا تني ترسخ في الذهن استحالة تعويض المجاز ومن ثم توكيده على تلازم المعنى الشعري والصورة الشعرية. والواقع أن بَودفليس سيندهش لا من شفافية قاموس سيلان ولا من سداد رأيه وأيضا من تماسك أحكامه البسيطة، لكن العميقة، والتي تنبثق من «نظرة شاملة تمسح كلية الأشياء وتدمجها في بعضها البعض».

«أريد أن أتلفظ بما هو صميم حقا، أن أقوله من الفور وبلا تلعثم»، وهو يستشهد بهذه الجملة للشاعر فريدريش غيورغ، شقيق إرنست يونغر فإنما لكي يدلي لنا من جانبه بتساؤل بليغ متبوع بإجابة أبلغ «ما الذي يعنيني من دون الآخرين؟ يعنيني أن أطَرح المفردات المسموعة معتبرا إياها مجرد علامات نعتية، أود أن أصغي من جديد إلى «تسميات» الأشياء في اللب من المفردات لأنه بقدر ما تقوم العلامة النعتية بعزل الشيء المتمثَل فإن مقام هذا الأخير ليوجد أصلا في نطاق التسمية بل ويخاطبنا من هذا النطاق ذاته بحسبانه شيئا منفردا لا يتكرر أبدا ووثيق الصلة بالعالم». (إذا كان هايدغر قد أطلق على «الشيء» اسم «موقع العالم» فإن سيلان سوف يذهب، في إحدى قصائده، أبعد من ذلك فيقول: «ليست هناك كلمة، ما من شيء هنالك، من كليهما تولد تسمية هي نسيج وحدها»).

استرسالا منه في شهادته - روايته يكتب الأكاديمي البافاري ما نصه «امرؤ من معدن مارتن هايدغر لا أخاله مفتقرا إلى ملكة الحوار، الملكة التي أوتي سيلان بل وأتقن إعمالها بأثر من الخصيصة المفارقية لشعره ذي النزعة الفكرية ». وخلافا لمن تبهرهم طريقة كلامه أراني مسوقا إلى التشديد على كون هايدغر هو من سيكتشف في اللغة «نقاوتها».

و إذا ما نحن اتخذنا «النقاوة » هاته متخذ «الانجلاء» فلا نظن أننا سننهك ما فيها من رنين أو سنستنفد ما ترخيه من ترجيع لأن المسألة تتعلق بذلك الصفاء أو الشفوف الذي يضع المنبع ذاته موضع انجلاء في دفق ماء فسقية ما. وإذن لا عجب في أن يشيح، أي هايدغر، نظره، في مجرى الحوار، جهة الشرق، صوب أوروبا الأخرى التي بزغ فيها نور حياة سيلان ولم يتقاعس عن ترجمة لغتها: ماندلشتام، بلوك، يسنين، بحيث ما مغزى أن يدهمنا من هناك، عبر الشعر والأدب، ما هو أوفى من الحياة، نصيب وافر من القوة ولا يأتينا من عالمنا الغربي؟ هناك الكثير ممّا يمكن قوله في هذا الشأن ولا تنقصنا التفسيرات والمسوغات بيد أن

سيلان سوف يعفينا من هذه المشقة ويختزل كل هذا قائلا «إن الألم لهو أمّ كل فن» بينما «الحزن يغشى عينيه وبسمة تخضبها المرارة ترتسم على فمه»، أو ليس هذا كافيا لتضامن هايدغر مع سيلان، وهو ما يفوح من «ذكريات بول سيلان، وأبعد من هذا أنه سيرتأي اصطحابه معه، عند حلول صيف عام ١٩٧٠، في سفرة قصيرة بغرض إطلاعه على مشاهد في الدانوب الأعلى سلف وأن وصفها هولدرلين.

على أن صحة سيلان سرعان ما أخذت في التآكل، إن لم نقل الانهيار، ولم يعد مزاجه يستقر على حال، وهنا لا ضير في أن نستأنس لمرة إضافية بما يحكيه بومان عن حادث سيقع في أثناء آخر لقاء جمع بينهما. فعقب مناقشة موسعة حول الشعر أبان فيها هايدغر عن اطلاع حرفي، أو يكاد، على قصائد سيلان سيعاتبه هذا الأخير، هكذا بغتة، على عدم الإنصات إليه، ليفترقا تحت وطأة ملاحظة خاطئة من هذا القبيل، ولكأنما أدرك الفيلسوف، الواقع ساعتها تحت تأثير تلك المؤاخذة المفتعلة، ما يعانيه الشاعر فلم يفته أن يبوح لبومان، وهما يسيران سوية، بأن «سيلان في حالة مرض، أفي مقدور أحد منا إنجاده؟...» هذا من غير أن يسهو عن قرابة سيلان مع «لانز» لبوخنر.

لست أدري هل في الغد أم بعد بضعة أيام قادتني خطواتي إلى الفيلسوف؟ تتساءل السيدة هايدغر مخاطبة إياي ونحن في الحديقة: » لقد زارنا سيلان، مسكين إن حالته ليست على ما يرام»، ولأني كنت، في تلك الفترة، أجهل جهلا مطبقا ولو النزر اليسير عن سيلان فإني غنمت، على الأقل، كلمات إلفريد هايدغر وصنتها في ذهني أمّا صوتها المجتف فسيظل محفورا، ما حييت، في ذاكرتي.

مسؤولية فكر

هادريان فرانس - لانور [**]

هكذا

أو توجد معابد قائمة أبد الدهر

هل من دوام للضوء في أحشاء النجمة؟ ليس هناك من شيء

طاله الفقدان.

- بول سيلان: قصيدة «خاتمة».

يوم ١٢ يناير ١٩٦٨ سيبعث بول سيلان إلى مارتن هايدغر بنسخة من قصيدة «طودتنوبرغ». وللإشارة فهذه القصيدة التي تردد صداها في ذهن الفيلسوف بالغابة السوداء يوما فقط قبل هذا التاريخ كانت قد كتبت يوم الاول من سبتمبر ١٩٦٧ بفرانكفورت، وكما تشهد على ذلك كل الآثار المدونة التي تحدّرت إلينا من الشاعر، وذات الصلة بلقاء الرجلين، (٢) فإن سيلان سيترك فريبورغ وهو في منتهى الانتعاش النفسي، راضيا على الحوار الصريح الذي كان له مع هايدغر، بل وسيكاتب زوجته يوم ثاني غشت ١٩٦٧ مخاطبا إياها: «في اليوم الموالي لقراءاتي الشعرية كنت بمعية م. نيومان، صديق إيلمار، في بيت هايدغر الخشبي بالغابة السوداء، بعد حين انطلق، ونحن نمتطي السيارة، حوار من الجسامة بمكان اتسمت فيه كلماتي بأوفى ما يمكن من الوضوح. سيقول لي م. نيومان، باعتباره شاهدا على الحوار، بأن بالأمر كان، بالنسبة إليه، بمثابة وضع النقط على الحروف أكثر منه جسّا للنبض، أمّا أنا فكانت أمنيتي لو أن هايدغر تناول قلمه وخطّ بضع صفحات يضارع دويها قوتها التحذيرية وكيف لا والوقت كان وقت تصاعد المدّ النازي». ولعل هذا التطلع الذي استحوذ على تفكير سيلان ومشاعره، ممّا ترشح به هذه الرسالة، هو ما نلقى في تلابيب الجملة التي دونها في الكتاب الذهبي الخاص ببيت هايدغر الخشبي والتي تقول: «في سجلّ بيت الاصطياف، ونظرة تحدق في النجمة من النافورة، مع الأمل في كلمة تخطو صوب القلب»، وهي الجملة التي تتم استعادتها، بحذافيرها تقريبا، في قصيدة «طودتنوبرغ».

فيا ما حمّلنا هايدغر مسؤولية الإمساك عن تقديم جواب ما شاف عن سؤال الشاعر أو اللوذ، إن نحن استعملنا تعبيرا أصبح يشكل اليوم صعوبة بالنسبة لمعشر الجهلة، بالصمت لا أقل ولا أكثر، وبتحرينا عن الحقيقة سوف لن نعدم ثبوت جوابين اثنين مؤكدين للفيلسوف يزيحان ما علق بهذه القضية من لبس

وبـالـتـالي، مـن تـرخّص، الأول جسمتـه رسـالـة، تحمل تـاريخ ٣٠ ينـاير ١٩٦٨، موجهـة إلى الشـاعر حمّلها شكره وامتنـانه بعد خلوصه من قراءة القصيدة التي لا ينسى هـ. ف. بَيتزيت (٣) إخبارنـا بمـا كـان لهـا من مـفـعـول شـديد وغـائـر في نفسيـة هـايـدغـر، ارتج مـعـه كيـانـه، قـائلا «لقد تـأثر بهـا عميقـا»، بينما يتمثل الثـاني في نص عنوانـه «توطئة لقصيدة (طودتنوبرغ»)، غفل من أيّ تـاريخ، عثر عليه هيرمـان هـايدغر ضمن مـا عثر عليه من أوراق ومخطوطات أبيه (انظر الملحق رقم ٢ ورقم ٣).

وفي خطوة احترازية جد خـاصـة بـهـايدغر نستطيـع تسميتهـا، استسعـافـا بمصطلح سيلعب دورا وازنـا في الأشواط المتـأخرة لمساره الفكري، بـالحيـاء أو الرصـانـة سوف لن يبـادر إلى إرسـال التقديم المذكور إلى سيلان، وكقرينة أخرى لخصلة الحشمة هـاته، التي قد تشكل أحيانـا قـاعدة لازمة لنشوء رابطة فعلية بين إنسانين، تـلك الجملـة الواردة في رسـالـة هـايدغر والـتي يقـول فيهـا: «بعدهـا تبـادلنـا الرأي، والصمت يرين علينـا، في العديد من الأمور». ولاشك في أن سيلان الذي لم يكفّ شـعـره عـن الإفـادة بـكـون الصـمـت هـو الشـكـل الأصـيـل للكلام لن يعسر عليه استيعـاب لغة من هذا الطراز، وأكثر من هذا توجد جمل، وظفهـا في رسـالـة منه إلى نـاشره روبير ألتمـان تحمل تـاريخ ثـاني اغسطس ١٩٦٨، تـنـوه إلى جـواب هـايـدغـر وتـقـرّ بـحـصـولـه. حـقـا إنـه سيـصـرح بـخـيـبـة ظـنـه في هـذا الجواب الـذي لم يـلـبّ انتظاراته ولم يشف غليله في تلك اللحظة بـالذات لكن هـل كـان ظنه أقل خيبة وهـو يـقـرأ تـقـديم الـفـيـلـسـوف لقصيدته؟ مع عجزنـا عن استيضـاح هذا الأمر فإنـه لـيـس مـن المتـعـذر تـخـمـين مـا كـان يـشـرئـب إلـيـه بـال سيلان في ذلك الإبان.

فـعـنـدمـا نـقـرأ كـتـابـات سيلان حـول صـعـود الـنـازيـة وتجبرهـا لا نستطيع الإضراب عن التفكير، مثلا، في «قضية غول» المشينة والفـاضحة، كما يقول، والتي وإن كانت قد خلصت، بعد لأي، إلى خـاتمتهـا متخذة طـعـم «انـعـتـاق جـوهـري وبسيط يـنـعـم بـه شـخـص هـو مبدع في نفس الوقت» فإن سيلان سينمسّ بقوة بما اعتبره «قضية دريفوس حقيقية » فعمل، خـارج نطاق مـلاجـجـتـه المثيرة لـلـجـدل لـهـايـدغـر، عـلـى فضـح الإيديولوجيا النـازية والكشف عن تواطؤهـا الخبيث، في هذه الحـالـة تخصيصـا، مع «يسار» بعينه يعتنق نزعة وطنية – بلشفية، وهو مـا حدث مع عدد محسوس من «اليـهـود» الذين سيـعـامـلـون «عـلـى مـنـوال هـذه الحـالـة المحصورة » مثلما يكتب في رسالة بعثهـا إلى جـان بول سارتر. (٤)

أن يكون سيلان قد طلب، بدون مراوغة، من هـايدغر الإعراب عن تضامنه في قضية مثل هذه فهذا أمر قليل الرجحان بسبب من الانطبـاع الذي كـان قد استقر في ذهنه، وشمل كذلك الكثير من النـاس، عن الفيلسوف المستـاء بطبيعة تفكيره ممّا يخـالط تعبير «يقـال» أو «زعموا» من افتراء ووشاية، ومـا يستنتج من طـابـع اختبـار النوايا الذي اتخذته محـادثتهمـا هو تمحورهـا حول موضوع النـازية (وربمـا حصل ذلك من خلال كلمات مبتورة لا يضمهـا سياق مكتمل).

إن الفترة التي يسميهـا هـايدغر «فترة مدركـات العـالم» وذلك في نصه «الطريق الغـابوية »، الذي لم تفت سيلان قراءتـه، تميزهـا خمسـة محددات جوهـريـة مـن بـيـنـهـا الافـتـقـار إلى الآلـهـة، بمعنـى انـدثـار القـداسـة، وأيضـا انتشار التقنية الحديثة ممّا أكسب العلم القـائم على الريـاضيـات سيـادة خـارقـة لاجدال فيهـا، وبحلول عـام ١٩٤٩ سـيـعـتـرف هـايـدغـر بـأحـد الـوجـوه الأخـرى الإضـافية للتقنية الحديثة ضمن «صناعة الجثث في غرف الغـاز ومعسكرات الإبـادة »، (٥) وللأسف فـإن سيلان لم يصله خبر هذا الانتواء أو القصد المصرح به في غضون فترة بريم. مع هذا لسنـا نستبعد بـأن حواره مع الفيلسوف قد سنح له، بلا ريب، التـأكّد ممّا سبق وأن قرأه عن تفكير هـايدغر، المتقعر والمتراحب في آن معا، في طبيعة الأزمنة الحديثة، هذا التفكير الذي يمكننـا تلمّسه، بـأحد المعاني، مندسا في مـا استثاره سيلان من صـور تجسم مـا خـلـفـه «الانـفـجـار الـنـووي مـن دمـار وخراب» (٦) في قصيدة «خاتمة ».

وإذن فبمغادرته فريبورغ مطمئنا إلى هايدغر بناء على الخلاصات التي انتهى إليها حوارهما الجسيم والصريح لم يكن أمام سيلان سوى تعليق الأمل على محاوره وترقب، بالتالي، تعبير فوري منه، بله «تحذير»، بالنظر إلى ما كانت تتطلبه الأزمة الدالة التي عكسها، في رأيه، صعود النازية من فورية واستعجال في الإبانة عن رد الفعل. حقا إن هايدغر لم يصدر عنه، في هذا المقام المحصور للمسألة، أيّ موقف ولم ينبس ببنت شفة لكن من يتدبر تأملاته اللامنقطعة في قضية العدم، في مرتكزات النازية وقوله، بعد أن أدرك ذلك في مطالع الثلاثينيات، بأن اندحار الهتلرية لن يستتبع، لزوما، تقوّض مبادئها سيتيقّن، لا محالة، من عميق درايته لتلك النازلة التاريخية الشيء الذي تثبته كومات المخطوطات المكدسة في خزانة كتبه والتي هي الآن قيد الطبع ضمن طبعة تامة ومكتملة، ولأن الأمر كذلك كان لابد وأن يقع تضارب بين الإيقاع المتعجل للشاعر وبين إيقاع الفيلسوف المتأني، المستغور لباطن الظواهر، أي بين إيقاعين ليسا من طبيعة واحدة ومتجانسة.

فما كان يفهمه هايدغر من العجلة هو بالأساس الهيئة الفكرية التي كان يتخلق في نطاقها مصير الغرب، ومن هنا سنلفيه يتحدث في «توطنته»، المشار إليها آنفا، عن العمل الذي يسخر أقصى الطاقات حتى يتهيأ للفكر رسم وجهته ولو أنه يتعين علينا التنصيص على ما يصح احتسابه خطأ «فلسفيا» وقع فيه مرة، عام ١٩٣٣ تحديدا، لما استسهل، بداع من وثوقه المفرط في عمله الفكري، إجراء إسقاطات فورية على الواقع الملموس، وتكفيرا عن هذا الخطأ سوف يوطن ذهنه، من ساعتها، عن ترديد بأن الفكر لا ولن يوفق إلى إنتاج فعل مباشر، بالدلالة التي لكلمة الفعل، في سيرورة الأحداث، وأقصى ما يقوى عليه هو العمل على إيقاظ معنى إشكالية الوجود التي تغلفها مرحلتنا بطبقة من النسيان.

بيد أن عامل استعجال الوجهة، بما أنه يشكل جزءا لا يتجزأ من مهمة الفكر، يتلامح، في روح هايدغر، موصولا بضرورة إرساء حوار بين الشعر والفكر، وفي إطار هذا الحوار المستوجب سيلتقط، على وجه الدقة، مغزى لقائه مع سيلان ويعدّه بمثابة «يقظة واتعاظ» خليقين بالمتابعة والاهتمام.

لهذا لا عجب في أن تقع المجازفة، في هذا الحوار، بجوهر الكلام الذي يضع، هو بالذات، إقامة الإنسان في الأرض موضع تساؤل وأن يتحدث هايدغر عن «حوار انطلاقا من اللامتكلّم» تجد خلاله «الكثير من الأمور، من جديد، سبيلها إلى الحل». فاللامتكلّم لا يفيد اللامقول بمعناه المعتاد وإنما هو الشيء الذي يستطيع، بوصفه قاصرا عن أن ينقال، التجذر في صلب الكلام كإمكانية، ولم لا، لقول مرجأ، إنه السر الخالص للكلام، ومن ناحيته سيكتب سيلان في إحدى قصائده:

اسكب على كلماتك معنى

اغدق عليها الظل

....

الهج بالحقيقة التي تتكلم في الظل.

بالنسبة لسيلان، دائما، فإن الكلام والشعر هما ما يضمن تعالقه مع العالم ويوطد عراه، أمّا الفيلسوف فسيترجى، وقد لمس عند الشاعر ذلك التوتر المعتنف بين الكتابة من جانب وإمكانية العيش من جانب آخر، سيترجى له جراء هذا بالضبط، بصدق وحميمية، «أن يتمكن من الإصغاء، في الميقات الملائم، إلى الكلام الذي يأتيه من خلاله ما تزمع القصيدة على قوله حقا»، ذلك أن هايدغر يدخل قضية جوهر الكلام في عداد المهام الأكثر حدة ومضاء التي ينهض بها الفكر لأن جوهر الكائن الإنساني نفسه يتحدد، من منظوره، من خلال هذه القضية وعليه فلا غرابة في أن يخصص نصف «توطنته » للكلام.

هكذا وبفضل مقلب نحوي يصطلح عليه بالمضاف الأخلاقي يفيد محموله معنى (لقد وجدتها في صالحي) لم يلق هايدغر عنتا في بسط حادث اللقاء ضمن القسم الأول من «التوطئة». نعم، يقول، لقصيدة

سيلان معبرا عن تجاوبه معها ومسمّيا «ناعتا» NENNEN على شاكلة ما هو ثابت في مفتتح الرسالة) البيت الخشبي، المرتفعات، الكتاب.. «لقد أمكنك إبراز البعد الذي سيغدو لقاؤنا في نطاقه متاحا، والبيت الخشبي بطودتنوبرغ الذي كان محل هذا اللقاء».. البيت الذي كما لو أصبح، بعد أن عمّده الشاعر بتسمية لا قبل له بها، ملكا جديدا للفيلسوف يكبر في جنباته أطفاله في انتظار أن يتم أسرهم في الجبهة الروسية ليتأجج حنينهم إليه. إنه، بالنسبة لهايدغر وزوجته، المكان المنفتح OUVERT ، عن طريق الكدّ، على توضّع الاستتار أو الاختباء بعيدا عن ضجة الانهماك في العام والمشاع (في أثناء عزلة فصل الشتاء) التي يصفها هايدغر على مدى الصفحات البديعة والرائقة في «لماذا نفضل البقاء في الإقليم الريفي؟ »، ومن ثم سينتقل هذا المكان، منتسجا بكلام الشاعر، إلى موقع SITE، كما أنه لم يعد، بدءا من هذه اللحظة، مجرد بقعة ريفية في أرجاء الغابة السوداء بقدر ما أصبح «عالما» MONDE، أو، بالحريّ، «إقامة » SEJOUR يصير معها الفكر إلى خبرة ومراس في الكلّية ENTIERETE لكن بكيفية مبسطة على منوال ما يشير إليه هايدغر في مستهل الرسالة.

و حالما يسمي المكان المجلو بواسطة الكلام على هذا النحو يعود، أي هايدغر، إدراجه إلى الكلام ذاته فتعثر بذلك تسمية «التوطئة »، في تضاعيف هذه الأوبة، على معناها وزيادة ما دامت تغوص إلى المنطقة الأشد تكثيفا لهيبة الكلام وسطوته، نقصد المظهر الناجز للكلام، وما يجدر قوله عن الكلام عينه كيما يتأتى استنصات القصيدة باعتبارها قصيدة لا تلفظا كيفما اتفق. كذا، وبطريقة مقتضبة لكنها مذهلة، يكبّ هايدغر على تنحية المقولات التقليدية للسانيات جانبا حتى يمكّن الجريان الصميم للكلام من الانجلاء والبروز، الكلام المبين، بتضافر إعجازه وقابليته، عن قاعدة أو أسّ، بالمعنى الصارم للكلمة، قيد الانعفاء من تحمل جثمة الكائن الإنساني ولمعة ضوء تتوهج، وذلك بكيفية يكون فيها هذا الكائن، المنذهل حد الانصعاق، في الموضع «الضروري» لتصريف «كينونته »، وحيث يستطيع الاستجابة لمقتضى كونه، هو وليس شيئا آخر، الكلام موجها إليه أصلا من الوجود. فالكلام يلوح في هذا الموقف مؤشرا على أين؟ يتكلم في صمت متوسلا اللامتكلّم ويكشف للكائن الإنساني البعد الذي يباح له، في إطاره، أن يكون ما هو خليق بكونه كشفه للعالم الذي تأتلف في بساطته سائر الأشياء: السماء والأرض، الآلهة المقدسة والبشر المجبولون على الفناء.

لنقل، في المحصّلة، لقد حصل لقاء بين بول سيلان ومارتن هايدغر، ذلك اللقاء الذي ما كان ليتم لو لم تتوافر له جملة من الشروط والموجبات ويبقى حوار الرجلين الدليل الأسطع على ثبوته وصدقيته، حوار يمكننا الارتجاع به قليلا إلى الوراء، إلى عقد الخمسينيات لما شرع الشاعر في محاورة أعمال الفيلسوف، وبالمثل، عندما أخذ هذا الأخير في محاورة الفاعلية الشعرية بوجه عام، وعليه فنحن في غنى عن التشكيك في هذا الأمر وحسبنا أن نلفت الانتباه، إمعانا في التذكير، إلى تاريخ ٢٥ يوليو ١٩٦٧، بما هو لحظة تتويج ذلك الحوار. إن فحوى لحظة كتلك غير قابل للاستنفاد أو التلاشي ولا حتى الانمساخ إلى مجرد طرفة نادرة أو حكاية عرضية، لذا وجب علينا، بسبب ما ميز حوارهما من اختبارية واستبطان، أن نثابر على النظر في الحاجة العاجلة إلى إجراء حوار بين الشعر والفكر خاصة وأننا نحيا في فترة ربما تحتم علينا، والقول لهايدغر، البدء، أولا وقبل كل شيء، بتعلّم كيف «نكون داخل اللامسمّى».(٧)

ملاحق:

١- بصدد ياسبرز

فريدريك دي توفارنيسكي

في تراسله سيان مع حنّا أراندت (١٩٢٥ – ١٩٧٥) أو مع كارل ياسبرز (١٩٢٠ – ١٩٦٣) (٨) يثير هايدغر ما عاناه، خلال عام ١٩٣٣، من خصاص في سداد النظر إلى الأمور، مقرا بأن توموقفاته كانت

«من كافة زوايا النظر» غلطا في غلط. وإذ اتهم من طرف ألفريد روزنبرغ ومسؤولين آخرين في جهاز الدعاية الثقافية التابع للحزب بإيواء مجموعة من الطلبة اليهود في دروسه فإن هذا سيفاقم من حدة التجريحات التي ستتركها في نفسه الظنون بمعاداة السامية التي ستثقل كاهله فيما بعد. يوم ٧ مارس ١٩٥٠ سيكتب إلى ياسبرز قائلا: «إن لم أكن جئتك ثانية منذ عام ١٩٣٣ فليس ذلك بسبب إقامة امرأة يهودية في بيتك، وإنما لأني كنت، بكل بساطة، خجلا من نفسي»، أمّا يوم ٧ أبريل فسيخاطبه كالآتي: «العزيز ياسبرز، رغما عن كل شيء، رغم الموت والدموع والألم والفظاعة والشدة والمعاناة (...) يلزمنا تلقي العلامات القصية من جعبة غد وإخضاعها للنظر ما دام في غير مستطاع أيّ بناء تاريخي، الحالي منه بخاصة والمحكوم بذهنية تقنية، فك لغزها». نتساءل هل لمس ياسبرز، يا ترى، في هذه الأسطر الوجيزة نقدا غير مباشر لكتبه، لحقل فعاليته الخالصة، و، بالتالي، لانشغاله بتواصل تشاجري أو تخاصمي مع «الواقع المحسوس»؟ وفي ما يوازي الإجابة عن تساؤلنا هذا سيكاتب ياسبرز هايدغر بعد انصرام عامين اثنين، أي في يوليو من عام ١٩٥٢ مصرحا: «فيما يعنيني ليس هناك من وسيلة لاكتمال عمل الفكر سوى الخوض في طريق ما هو حسي تماما، ما هو ماثل أمامنا، وما هو رهن اليد في وجودنا المتقاسم مع آخرين».

إن هايدغر لا يفاتح ياسبرز في موضوع كتابه عن الإثمية الألمانية لكن ليس مرد هذا العزوف إلى احتمال كونه اعتبر القضية متزايدة وفائضة عن حاجة التفكير وإنما تفسير ذلك في طبيعة تحليل ياسبرز ذاته للقضية، هذا التحليل الذي استند إلى الفلسفة التقليدية ووقع في إغواء المكانية العمومية، زد على هذا أفقه غير الكافي لطرح حقيقي لقضية الطبيعة اللاإنسانية للأنظمة الشمولية في القرن العشرين سواء في ارتباطها بمسلسل تقننة كاملة للعالم الحديث أو في تقاطعها مع إرادة القوة المستحكمة في كل أنا ممركزة ومنتصرة، بحيث «إن ما يجب أن يكون موضع مساءلة في ظاهرة الشر ليس عنصر المصطلح أو الماهية بل معطى تأصلها في حقبة ذات بعد عالمي» مثلما يوضح.

٢- رسالة هايدغر إلى بول سيلان التي عثر عليها (***)

ترجمة: هادريان فرانس – لانور

فريبورغ يوم ٣٠ يناير ١٩٦٨

العزيز بول سيلان

كيف لي أن أعبر لك عن امتناني بخصوص هذه الأعطية العظيمة اللامنتظرة؟ كلام الشاعر الذي يقول «طودتنوبرغ»، يخلع اسما على الموقع والمشهد، وحيث فكر ما يصر على التراجع بغية تطويق ما هو بسيط، كلام الشاعر هذا الذي هو، في ذات الآونة، عبارة عن إيقاظ وموعظة، والمخلد، في مجرى تفكيره، لذكرى ذلك اليوم الأغرّ في الغابة السوداء، يوم معانقته لنبرته من خلال طرائق شتى.

على أن هذا الذي ذكرت سوف يتفتق منذ الأمسية التي قدمت فيها قراءاتك الشعرية التي لا يمكن نسيانها، بل وتوافقا مع أولى تحايانا في بهو الفندق، أو لم يبح بعضنا لبعض، وإن في صمت، بالكثير من المواجد؟

أعتقد بأن أمورا لا تحصى ستجد حلها يوما ما في نطاق حوار عماده اللامتكلم.

يبهجني أن أخبرك بأني سأصنع علبة وأجلّدها خصيصا من أجل الإبقاء على قريحتك محفوظة بالشكل الذي يليق بها..

أمّا الصورة التي التقطها ابننا البكر للبيت الخشبي فلا يراد منها أيّما إشهار لهذا البيت بقدر ما هي مجرد وسيلة جائز أن تساعد الرؤية الشعرية على استبصار عزلة فصل الشتاء. وحتى لا أسهو دعني أشكرك على مدي بنسخة من ترجمة ستيفتر، وبالمناسبة أفلا يبرهن هذا الإنجاز على كون الترجمة، في هذا المساق تحديدا، من قبيل المستحيل ومنتهى ما نفعله هو انتقاؤنا، في فترتنا هاته، لنصوص بناء على التمثلات الجارية لا على تمثلنا نحن.

لقد أرسلت إليك جملة الأوتاد منفصلة، ملحقا بها إهداء دونته في ورقة منفردة سيسهل عليك إلصاقها بالداخل، وفيما يخصني فإن نزلة برد شديدة، أتعافى منها الآن شيئا فشيئا، هي ما منعني من تبليغك، على نحو ما أقوم به اللحظة، مودتي الحارة.

عن تمنياتي،

رجائي أن تتهيأ لك المقدرة، في الموعد المناسب، على استنصات الكلام الذي يسري إليك في مسامه ما تشاء القصيدة قوله.

و إذ تحضر في بالي كصديق تقبل تحايا صفيك مارتن هايدغر.

٣- مارتن هايدغر: توطنة لقصيدة (طودتنوبرغ)(٭٭٭٭٭)

ترجمة: هادريان فرانس - لانور

أي نعم،

البيت الخشبي والذرى

مشهد النافورة

(جنيّ الفكر)

كتاب فوق المنضدة

يقتات طمأنينته من بهجة الضيوف

لقد وجدتها من أجلي أنا

و تفكيرك يتحرش باللب من المصير

البيت الخشبي: إنه نعيم الشباب بالنسبة للأبناء المعتقلون لاحقا، وحنين مستعرّ ينادي بالعودة إلى مسقط الرأس؛

فيما يمسنا: إنه إقامة وممشى،

مأوى لثقة متجددة

البيت الخشبي: صمت وعالم أنت من أسّسهما.

متى تنقلب الكلمات

إلى كلام؟

عندما تقول،

لكن من غير أن تدل على شيء

أو تنعت آخر

لمّا تسبغ وهي تنير

على المواقع

خالص الدهشة

حد تملّك الإيعاز

الذي منه يهب

نفس الصمت،

و حيث كل شيء يسير على هدى من إيقاع خاص إلى الأمام من المصير.

هوامش:

(٭) أعماله المنشورة: «حوار مع جان بوفري»، المنشورات الجامعية الفرنسية، «السعي إلى ملاقاة هايدغر، ذكريات مبعوث من الغابة السوداء»، منشورات غاليمار، «مارتن هايدغر، ذكريات ويوميات»، منشورات بَايو / ضفاف.

(٭٭) أستاذ مبرّز للفلسفة، نشر مؤخرا «حفلة الفكر، تحية إلى فرانسوا فيديي»، دار التوزيع المرقم بالحروف، باريس، ٢٠٠١.

(٭٭٭) نشر هذا النص باللغة الألمانية في الطبعة الاستعادية، ضمن سلسلة «كتاب الجيب»، لكتاب غ. بومان عام ١٩٩٢.

(٭٭٭٭) ظهرت هذه الرسالة لأول مرة باللغة الألمانية على يد س. كراس ضمن مقالة نشرتها «الصحيفة الجديدة » بتاريخ ٣ - ٤ يناير ١٩٩٨.

١- ميونيخ، ١٩٧١، الترجمة الفرنسية، مجلة «شعر»، ع ٩٣، دار بيلان، ٢٠٠٠.

٢- علاوة على هذا هناك رواية غ. بومان التي يعرضها في «ذكريات بول سيلان»، سوهر كامب، فرانكفورت، ١٩٨٦. ورسالة سيلان إلى زوجته جيزيل، الحاملة لتاريخ ٢ اغسطس، وأيضا جواب هذه الأخيرة، المؤرخ بـ٥ غشت (و المرقم، على التوالي، بـ٥٣٦ و٥٣٩ في المجلد الأول من «مراسلات» [هما] التي صدرت مؤخرا عن دار سوي)، والرسالة التي بعثها سيلان يوم ٧ اغسطس ١٩٦٧ إلى صديقه فرانز فوروم مخبرا إياه «بأن الأمور قد تمت على أحسن وجه وبأنه أجرى مع هايدغر حوارا مستفيضا اتسم بأقصى ما يكون من الوضوح (ب. سيلان: مراسلة مع فرانز فوروم، سوهر كامب، فرانكفورت، ١٩٩٥، ص ٨٧).

٣- عن النجمة، دار فيرلا غ، فرانكفورت، ١٩٨٣، ص ٢٠٩.

٤- ب. سيلان / ج. سيلان - ليسترانغ: مراسلات، المجلد الثاني، ص ٥٣٤.

٥- مارتن هايدغر: هذا وذاك [المقول الإيجابي]، ج، أ، ٧٩، ٢٧.

٦- رسالة إلى إيريش إينهورن، سلسلة ١٠/١٨، ١٩٦٢، ضمن مجلة «أوروبا»، «بول سيزان»، ع ٨٦١ - ٨٦٢، يناير - فبراير ٢٠٠١، ص ٥٨.

٧- رسالة في النزعة الإنسانية، منشورات أوبيي - مونطيني، باريس، ١٩٨٣، ص ٤٢.

٨- شواهد مقتطفة من مارتن هايدغر، مراسلات مع كارل ياسبرز، منشورات غاليمار، ١٩٩٦، ٢٠٠١.

- عن شهرية «الماغازين ليتيرير» الفرنسية، ع ٤٠٥، يناير ٢٠٠٢.

الجنس والنوع في الرواية العربية

إحسان عبدالقدوس.. نموذجـــاً

عفاف البطاينة*

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على أسباب رفض أحد أنواع الرواية، الرواية العاطفية، من قبل النقاد، والأسباب التي تجعلهم يصفون هذا النوع بافتقاده صفة «الأدبية»، التي تسم أنواع الرواية التاريخية والإجتماعية والسياسية. سوف يأتي البحث على التفريق بين الجنس والنوع، مبينا أن للرواية كجنس، خصائص عامة تشترك فيها جميع أنواع الرواية، وأن لكل نوع روائي خصائصه أيضا، التي تميزه عن بقية الأنواع الروائية الأخرى. ستكون رواية الطريق المسدود لإحسان عبد القدوس نموذجا على الرواية العاطفية، ومن خلال التحليل، نبين خصائص هذا النوع.

* أكاديمية من الأردن

الجنس والنوع الروائي

في خضم المنتج البحثي الخاص بالرواية العربية، نجد إما صمتا تاما، أو هجوما غير مبرر، على ما يعرف في حقل الأنواع الأدبية بالأدب الشعبي، بمعنى الرائج popular الذي يقبل عليه جمهور القراء، لا بمعنى الموروث الحكائي الشعبي من مثل ألف ليلة وليلة. فالرواية، كجنس أدبي، ولفظة جنس، كما يقر ابن منظور، أعم من لفظة نوع، تضم أنواعا متعددة مثل الرواية التاريخية، والإجتماعية، والسياسية، والبوليسية، والمغامراتية، والعاطفية، والخيالية العلمية..الخ. وبالرغم من تعدد الأنواع الروائية، إلا أن معظم الدراسات النقدية تركز على الأنواع الروائية التاريخية والإجتماعية والسياسية، وتتجاهل الأنواع الأخرى، وكأنها لا حضور لها في الساحة الأدبية العربية، مما يدعو للتساؤل عن أسباب هذا الموقف النقدي.

من المسلم به نقديا أن الرواية تختلف عن الشعر أو المسرحية أو غيرهما من الأجناس الأدبية، حيث أن لكل جنس خصائص عامة تميزه عن غيره. فغير المشترك «بين الأجناس» هو الذي يكشف عن خصوصية الجنس، لأنه يوقف عما ينفرد به، أي، ما يعطيه شكله وتميزه»(١). وبالرغم من وجود قاسم مشترك بين أنواع النوع الواحد، إلا أن هذا لا يعني أن كل الأعمال التي تنتمي إلى جنس واحد مثل الرواية، على سبيل المثال، توظف هذه العناصر بأسلوب مماثل. فوجود علاقات مشتركة لا ينفي وجود غير المشترك. بل ان التعامل مع هذه العناصر يخضع بالدرجة الأولى لتقاليد الجنس: الرواية، ثم لتقاليد النوع: الرواية التاريخية أو الرواية العاطفية أو رواية الخيال العلمي، وثالثا لخصوصية المؤلف والتي تتفاوت من عمل لآخر، ومن حقبة تاريخية لأخرى، ومن جمهور قارئ لآخر. من هنا فإن لكل نوع خصائصه التي تميزه عن غيره من الأنواع الروائية الأخرى، والتي تمنحه استقلاليته، ولكن ضمن حدود التقاليد الأجناسية والأنواعية. وهذا ما أشار إليه تودورف حين أكد على ضرورة اكتشاف القاعدة التي تعمل عبر العديد من النصوص والتي تسمح بإدراجها ضمن نوع ما(٢). والخاصية المشتركة بين النصوص أو أعمال النوع الواحد قد تكون موضوعية أو كيفية بناء الحبكة، أو كيفية تطور الحدث، أو خصائص أسلوبية ما، أو استخدام لغوي بطريقة معينة، أو ترتيب الوحدات النصية، أو تنميط الشخصيات، أو وجود أيديولوجيا ثابتة، الخ، مما يؤدي إلى خلق «سنة» أنواعية يتبعها الكاتب. وإن كانت الأنواع الروائية تختلف في خصائصها نظرا لاختلاف تقاليد النوع الروائي الذي تنتمي إليه، فما الذي يؤدي إلى احتلال نوع روائي، كالرواية التاريخية مثلا، المركزية الروائية، بينما يبقى نوع آخر، كالرواية العاطفية أو رواية الخيال العلمي على سبيل المثال، في الهامش؟ وإن كان للتطورات التي تمر بها الأنواع الأدبية دور في موضعة النوع الأدبي في المركزية أو على الهامش فما الذي يجعل الرواية العاطفية تحتل الموقع الهامشي في تاريخ الرواية العربية؟

بما أن الورقة تركز على الرواية العاطفية فلا بد من الإشارة، إلى أن الدراسات القليلة المتوافرة حول هذا الموضوع تقتصر على دراسة الرواية العاطفية في بدايات نشوء الرواية كنوع أدبي في الثقافة العربية، خاصة المصرية، ولا نجد اهتماما بما أنتجه الكتاب، من مثل إحسان عبد القدوس، ومحمد عبد الحليم عبدالله، وغيرهما، في فترات لاحقة(٣). من هنا فلا بد من مراجعة الموقف النقدي من الروايات العاطفية في مطلع القرن العشرين، وأثر ذلك في الموقف النقدي المعاصر.

الرواية العاطفية في مطلع القرن واليوم وموقف النقد منها

كان الكاتب العربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أمام تيارات فكرية وأدبية ونقدية متعددة، أحدها يدعو إلى تمثل الموروث القصصي القديم، من مثل المقامة، وآخر يدعو إلى الإستفادة من الفنون الأدبية الغربية كالرواية وتمثلها في الأدب العربي(٤). وممثلو التيار الأول، وبتأثير من حالة الفوضى التي أصابت جميع جوانب المجتمع آنذاك، حاولوا الحفاظ على الهوية الثقافية، والخصوصية الأدبية العربية، التي أدرك مناصرو هذا التيار، أنها باتت تعاني من الضعف والانهيار والاستسلام أمام كل ما هو غربي. بالإضافة إلى توحد الموقف الأدبي هذا مع الموقف السياسي الرافض لكل ما هو غربي، أو مرتبط بالمحتل، مما تسبب في إبطاء حركة التطور الأدبي آنذاك لفترة وجيزة. أما التيار الآخر فقد دعا إلى استلهام الفنون الغربية وتمثلها، خاصة، في ظل انقطاع علاقة القراء بالموروث «القصصي» العربي، وإقبالهم على الأعمال المترجمة. وقد وصف عبد المحسن بدر هذه المفارقة بقوله: «الطابع الثقافي لهذا العصر يتمثل في انقطاع الصلة بين ثقافة العصر وبين التراث الأصلي للثقافة العربية الكلاسيَة في شتى مجالاتها الفكرية والأدبية من ناحية، وانقطاع الصلة بينها وبين جماهير الشعب من ناحية أخرى»(٥). وهذا يعني أن الأنواع الأدبية، التي عرفتها الثقافة العربية آنذاك، كانت غير قادرة على جذب القراء والتواصل معهم، بينما تمكنت الأعمال المترجمة من تحقيق ذلك التواصل. وهذه القطيعة بين الأنواع الأدبية العربية والقارئ العربي، أدت إلى إقبال الكاتب والقارئ على الأدب غير العربي، خاصة الفرنسي والإنجليزي(٦)، مما أدى إلى نشاط حركة الترجمة الأدبية، خاصة في مجال الرواية، والذي أدى إلى، ليس فقط نشوء المجلات والصحف، بل واهتمامها بالأدب المترجم استجابة لحاجات القراء.

كانت المجلات والصحف التي صدرت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، تعرض على صفحاتها روايات مترجمة، وكانت أساليب المترجمين مختلفة: بعضهم يميل إلى سرد الأحداث الغريبة والمشوقة ضمن عمل قصصي يتم نشره كسلسلة على صفحات المجلة، مما كان يجذب القراء، وبالتالي يضمن حجم مبيعات أكبر للصحيفة أو المجلة، أي كان الهدف ماديا. وكان هم البعض الآخر تلخيص العمل الروائي الغربي أو عرضه، مع كثير من التحريف والتصرف بمجريات الأحداث وأسماء الشخصيات..الخ وهو هدف تعليمي أو تثقيفي.

ويمكننا تقسيم الأعمال التي اهتم المترجمون بترجمتها إلى الأنواع التالية: العاطفية، التي تركز على قصة عاطفية من مثل رواية بول وفرجيني؛ قصص المغامرات وخاصة البوليسية، مثل شرلوك هولمز؛ والقصص التي تصور المشاكل الاجتماعية من مثل رواية البؤساء.

وبالرغم من اختلاف أجناس هذه الروايات، إلا ان قصة الحب المرتبطة بعنصر المغامرة تشكل عنصرا مشتركا فيما بينها. ويتفق الباحثون أن هذه الترجمات قد تعرضت إلى تشويه وتحريف كبيرين، بالإضافة إلى عدم تقدير المترجمين للجوانب الفنية بشكل خاص(٧). وإن كان المترجمون قد أهملوا الجانب الفني في ترجماتهم آنذاك، فإن الأثر الذي تركته هذه الممارسات مازال حاضرا في الذاكرة النقدية. فكل ما له علاقة بالروايات العاطفية والبوليسية والمغامراتية يعد غير فني وغير أدبي، نظرا لما ارتبط بهذه الأنواع من نظرة سلبية في الحقبات التاريخية السابقة.

هنا، لا بد من الإشارة إلى وجود تشابه كبير بين موقف النقد العربي من الرواية المترجمة، التي أقبل عليها القراء آنذاك، وبين موقف النقد العربي المعاصر من أنواع الرواية العاطفية، والمغامراتية، ورواية الخيال العلمي. ولعل أسباب رفض الروايات المترجمة في مطلع القرن العشرين، لا يختلف كثيرا عن أسباب رفض هذه الأنواع المهمشة اليوم، خاصة العاطفية. ومما يلفت الإنتباه ايضا، وجود تشابه كبير بين موقف القراء من الروايات المترجمة في مطلع القرن العشرين والروايات العاطفية. فالنوعان يتمتعان بإقبال جماهيري كبير، لا يعادله إقبال على أي نوع روائي آخر. والحديث هنا يخص القراء عامة لا النخبة. في هذا السياق، تعد روايات إحسان عبد القدوس من أكثر الروايات انتشارا بين القراء، وفي الوقت نفسه، تكاد لا تحظى بالدراسة والنقد، مما يدعو للتساؤل. هذه الشعبية التي حظيت بها الروايات المترجمة، وروايات عبد القدوس والتي فسرها النقاد بمناسبة هذه الأعمال لمستوى القراء الثقافي «المتدني»، يجعلنا نتساءل عن مدى مصداقية مثل هذه المقولات، خاصة وأن الظاهرة تتكرر لا في مجال الرواية فحسب وإنما في مجال الشعر أيضا، حيث نجد أن أكثر الشعراء شعبية بين القراء، نزار قباني، أتهم أيضا بتوجهه لشريحة ذات مستوى ثقافي «متواضع». فما الذي يحققه النقد حين يعد كل ما هو شعبي، أي يحظى بإقبال جمهور القراء، «أقل قيمة»؟ وهل من خصائص مشتركة بين هذه الأنواع «المهمشة» يمكن أن يفسر موقف النقد؟

لابد من الإشارة إلى أن الكتاب، ممن أقبلوا على كتابة الرواية في مطلع العشرينيات، ونتيجة إقبال القراء على القصص العاطفية والقصص ذات الطابع المثير المترجمة، ضمنوا أعمالهم قصة غرامية مشوقة، كانت عاملا أساسيا في اجتذاب القراء. واستمرار ظهور العلاقات العاطفية والمغامرات المثيرة في الأعمال الروائية، المترجمة ومن ثم العربية، أدى إلى معارضة هذا النوع حرصا على «أخلاق الأمة»، خاصة قيم الجيل المراهق. من هنا ارتبطت قراءة الروايات العاطفية بمفهوم «مضيعة الوقت»، وأصبحت القضايا المرتبطة بالمشاعر الإنسانية والقضايا العاطفية مرفوضة من المؤسسة النقدية. وهنا نشير أيضا إلى أن أسباب رفض شعر نزار قباني كانت أيضا «أخلاقية، قيمية».

ورفض الروايات أو الأعمال التي تعالج هذه القضايا على جانب كبير من الأهمية، لأنها تؤكد ارتباط الأدب بالواقع والمحيط الثقافي والبيئة المنتجة له. فالأدب الذي يعالج قضايا العاطفة غير مقبول إجتماعيا وقيميا في الثقافة العربية ذات الطابع الإسلامي. وهذا الرفض، أو عدم القبول، ينطبق على أي خطاب أدبي، حديثا كان أو قديما، نثرا أو نظما، روائيا أو شعريا. ومن المؤكد أن الخلاف بين الخطاب الأدبي المرتبط بمفاهيم العاطفة وقضايا الحب يعيش حالة صراع مع الخطاب الإجتماعي المكون للثقافة الجماعية العربية. ولأن الخطاب الجماعي مساند من قبل المؤسسات المجتمعية المختلفية، بما فيها المؤسسة النقدية والنظام التعليمي بشكل خاص، فإنه أكثر تمكنا من الصمود واحتلال المركزية، بينما يدفع بالخطاب المعارض، والذي لا يحظى إلا بمساندة القلة، عادة غير الرسمية، يدفع إلى الهامش، ويبقى في حالة صراع مستمر مع الخطاب المقابل باحثا عن أساليب مختلفة للدخول إلى المركزية.

ولعل القضايا المرتبطة بالحب والعلاقات العاطفية، والمشاعر، التي تضمنتها الروايات المترجمة، والروايات العربية في بداية القرن، لا تختلف عن القضايا التي عالجتها معظم روايات إحسان عبد القدوس، وبعض أعمال عبد الحليم عبدالله، وشعر نزار قباني، والتي اتفق النقاد على عدم ارتفاعها إلى مستوى الأدب «الرفيع». هنا، نشير إلى أن هذه القضايا مما لا يتفق مع العادات والتقاليد العربية «المحافظة»، التي سعى التيار المحافظ إلى الدفاع عنها وحمايتها، خاصة مع استجابة القراء الشديدة لهذه الأعمال. وإن كان الموقف الإجتماعي مما يمكن تفسيره وفهمه، إلا أن الموقف النقدي، والذي يفترض أن يتعامل مع النصوص حسب إتقانها الفني لخصائص نوعها الأدبي، مما لا يمكن فهمه، مما يؤكد العلاقة الوثيقة بين الموقف الإجتماعي الرافض لهذه الموضوعات وبين موقف المؤسسة النقدية.

لقد أدى انتشار الروايات المترجمة، خاصة العاطفية منها، أو ذات السمة العاطفية، والتركيز على كل ما هو مثير وجذاب، والإهتمام بالأحداث المشوقة دون الإهتمام بالجوانب الفنية، إلى خلق موقف إجتماعي وأدبي ونقدي (والنقدي مرتبط بالإجتماعي) رافض لهذا النوع الروائي، وبالتالي رفض كل ما تشابه معها، ووصف هذه الأعمال بافتقادها خاصية «الأدبية». وهذا الإرتباط الوثيق بين النقدي والإجتماعي الأخلاقي أدى إلى التركيز على المكونات «المضمونية» الأخلاقية(٨)، لا الفنية، لتحديد ما هو جدير، وما هو غير جدير بالدراسة والتدريس في المؤسسات الأدبية والتعليمية العربية، مما ساعد في «مركزة» بعض الأنواع الروائية وإقصاء البعض الآخر.

إن الإعراض عن دراسة هذه الأعمال في بعض الحالات، ومهاجمتها في حالات كثيرة، ووصفها بانعدام «الأدبية»، لدليل على اتفاق خفي بين المؤسستين الإجتماعية والنقدية. فالمؤسسة النقدية، تعمل، وبشكل غير مباشر، هذا بالطبع على اعتبار المؤسسة النقدية واحدة من المؤسسات المجتمعية، على تعزيز المفاهيم التقليدية التي تحافظ على الإستقرار الإجتماعي من خلال تقسيم الأدب إلى أدب «رفيع» وآخر «وضيع»، فتعلي من قيمة بعض الأعمال، وتحط من قيمة البعض الآخر، حسب تأثير كل منهما على القيم والأعراف المتوارثة إجتماعيا أو حسب تهديدها للمفاهيم التي تساعد في الحفاظ على الإستقرار الإجتماعي والمؤسساتي وبالتالي السلطوي. فما خالفها رفض وما وافقها قبل.

ومن هنا فإن الروايات التاريخية، على سبيل المثال، والتي لا تشكل خطرا على القيم المتوارثة والمتأصلة في المجتمع، تحظى بالدراسة والإهتمام، بينما تهمش الروايات العاطفية، التي تعرض للحب والمغامرة، والتي قد تقود إلى خروج على القيم والعادات لما تحدثه من أثر في نفس القارئ.

من هنا كانت دعوة النقاد والكتاب في مطلع القرن، إلى تأليف أدب يعبر عن التحديات التي تواجه المجتمعات العربية بما في ذلك أزماتها وهمومها وقضاياها الكبرى، مما يساعد في تثقيف العامة وإرشادهم، بدلا من تسليتهم وإضاعة وقتهم. وبالطبع استجاب الكتاب لذلك، فحاول كل منهم التوفيق بين مطالب النقاد وبين إبداعهم الروائي كل على طريقته الخاصة. ويبدو أن الكاتب، آنذاك، كان في صراع ليس مع التيار المحافظ أخلاقيا وقيميا فقط، وإنما مع عدد من المنظومات الأخرى. فهو في صراع مع المنظومة الأدبية، ففي مقابل الرواية، النوع الأدبي الجديد الذي لا يستند إلى تاريخ - أدبي او نقدي- نجد الشعر التقليدي المستند إلى تاريخ عريق، ونجد أيضا المقامة ذات التاريخ الطويل، مما أدى إلى معاملة الرواية «كوليد غير شرعي» في الأدب العربي. هذا الصراع بين الأدب المركزي: المقامة والشعر، والأدب الهامشي: الرواية، ازداد حدة بسبب الموضوعات التي عالجتها الروايات من مثل الحب والغرام والتحرر. وهنا تبرز سلطة منظومة أخرى، السلطة النقدية الإجتماعية، التي تحاسب الأدب وفق ما هو مقبول وما هو محظور إجتماعيا. ونضيف إلى هاتين السلطة التعليمية، التي تحدد وظيفة الأدب بالتعليم والتثقيف وإفادة العامة. ولا ننسى المنظومة اللغوية، حيث تميل الروايات المترجمة، والروايات العاطفية إلى استخدام لغة بسيطة، تقترب من اللغة المحكية في أغلبها، مما لا يتوافق مع التوجه المحافظ «لغويا» الذي يتعامل مع مفهوم البلاغة والفصاحة تعاملا نظريا، خارج سياق العمل الروائي وتقاليده. وكما سيتضح لاحقا، فإن هذه المعارضات ذات الإتجاهات المختلفة، والأسباب المتعددة، أدت إلى رفض الأنواع الروائية العاطفية والبوليسية وغيرها، بالإعتماد على معايير لا روائية، لا فنية، ولا نقدية.

وقد ترك الصراع الذي شهدته المجتمعات العربية في القرن العشرين بين ما هو «موروثي» و«تقليدي» و «تاريخي» عربي، وبين ما هو «حديث» وبالتالي لا تقليدي، ولا تاريخي، ولا عربي، أثرا واضحا على أنواع الرواية. فالمحاولات الروائية الأولى حاولت الجمع بين هذين القطبين، القديم والجديد، وهذا واضح في حديث عيسى بن هشام للمويلحي، وروايات جرجي زيدان التاريخية، ورواية حسن العواقب لزينب فواز. فبينما تأثر المويلحي بالموروث، المقامة، وبشكل كبير، تمكن جرجي زيدان من ترجيح كفة الجديد، الرواية، ووازنت زينب فواز بين هذا وذاك. فالمويلحي يوظف المقامة، ويهدف إلى تصوير عيوب المجتمع المصري آنذاك، وكالهمذاني، يهدف إلى تعليم القراء بشكل أساسي. أما جرجي زيدان فقد جمع عناصر التسلية والتاريخ والتعليم في رواياته محاولا إدخال نوع روائي جديد، الرواية التاريخية، إلى الأدب العربي. أما زينب فواز فقد تأثرت بشكل كبير بما تمت ترجمته عن الآداب الغربية من جهة، والموروث الحكائي العربي من جهة أخرى، فكان عملها ما يمكن تسميته بالنوع الهجين، أي الذي يحتوي خصائص النوعين معا، وتعرضت نتيجة ذلك إلى نقد سلبي شديد من قبل النقاد(٩). وهنا نشير إلى ضرورة التعامل مع هذه الأعمال التي تنتمي إلى مرحلة التأصيل للرواية في الأدب العربي وفق معطياتها التاريخية أولا، ووفق تقاليد الأنواع الأدبية ثانيا، آخذين بعين الإعتبار إنتاجها في مرحلة يمكن تسميتها «بالإنتقالية».

هذا التعارض المستمر بين القديم والجديد، الثابت والمتحول، التاريخي واللاتاريخي، الأخلاقي والفني، الواقعي والأدبي، من الإشكاليات التي تجعل الروايات الشعبية تحتل موقعا هامشيا في المنظومة الأدبية والنقدية العربية الحديثة.

هذا التعارض المستمر بين القديم والجديد، الثابت والمتحول، التاريخي واللاتاريخي، الأخلاقي والفني، الواقعي والأدبي، من الإشكاليات التي تجعل الروايات الشعبية تحتل موقعا هامشيا في المنظومة الأدبية والنقدية العربية الحديثة. إضافة إلى ما تقدم، نشير إلى أن الأبحاث التي تناولت الرواية العاطفية في الأدب العربي، لم تكن تقصد دراسة هذا الجنس لذاته وإنما تعرضت لدراسته باعتباره مرحلة البداية لدخول الرواية إلى الأدب العربي. لذلك، اقتصرت الدراسات الخاصة بالرواية العاطفية على المراحل الأول التي أنتجت أعمالا «مهجنة»، وعلى الروايات المترجمة بشكل خاص، وأهملت المحاولات التالية نتيجة الاهتمام بالأنواع الروائية التي تمت «مركزتها»، مما نتج عنه غياب الدراسة، والتحليل، والنقد، وبالتالي غياب المناهج النقدية القادرة على التعامل مع هذا النوع الروائي ضمن سياقه الخاص.

وحين يتم إهمال دراسة نوع ما، فإن النتيجة هي أستخدام المعايير النقدية المتوافرة، للحكم على كل الأنواع الأدبية، بغض النظر عن موافقتها، أو لا موافقتها، لما يدرس من أنواع أدبية. وإلى أن يعاد النظر في تلك المعايير، فإن النظريات النقدية تبقى قاصرة عن تقديم قراءة منهجية وعلمية لهذه الأنواع «غير التقليدية»(١٠).

إذن، يمكننا حصر الأسباب التي أدت إلى عدم الاهتمام بالأدب الشعبي عامة، والرواية العاطفية خاصة، إلى الثقافة. والمقصود بالثقافة هنا ما أشار إليه Bygibsy في التعريف التالي: «الثقافة تتكون من معنى عام وآخر خاص. أما العام فيتضمن توجه وقيم المجتمع كما هو معبر عنها من خلال الاستخدام اللغوي والخرافة والمناقب وأسلوب الحياة، بالإضافة إلى المؤسسات السياسية والدينية والتعليمية.» أما المعنى الخاص ... فإنه تدريب وتطوير وتهذيب العقل والذوق والتصرفات»(١١). هذا يعني أن المجتمع يخلق مجموعة قيم لا يسمح لأبناء المجتمع بتجاوزها سلوكيا أو أدبيا، ويصبح الذوق العام، بما في ذلك الذوق الأدبي والنقدي، موجها عن طريق المؤسسات المختلفة بما يتناسب والذوق الجماعي العام. فموقف النقاد من الأدب الشعبي، ليس موقفا نقديا علميا، وإنما هو تعبير عن الموقف الجماعي، ويمكن فهمه ضمن تركيبة المجتمع العربي الأدبية والإجتماعية.

بالإضافة إلى ذلك، تستهدف الرواية العاطفية القراء الناشئين عامة، والنساء بشكل خاص، وهاتان شريحتان مهمشتان في المجتمع العربي،

الذي ينظر إليهما نظرة دونية أولا، ويعاملهما على أساس انهما بحاجة إلى الرعاية والحماية الإجتماعية ثانيا، نظرا لنقص في قدرتهما على تحديد ما هو نافع وما هو ضار! وإذا ما ربطنا بين موضوعات الرواية العاطفية، التي غالبا ما تتعرض لموضوعات الحرية العاطفية، وعلاقة المرأة بالرجل، والحب وغيره، وبين الأثر الذي قد تتركه في نفوس الشريحة التي تستهدفها هذه الروايات، والتي تعمل المؤسسات الإجتماعية على برمجتها لتكون من المحافظين على قيم المجتمع التقليدية، تمكنا من تحديد بعض أسباب رفض الرواية العاطفية.

ويبدو أن المنظومة النقدية لم تدرك أن أسباب الرفض هذه، هي ذاتها، من مميزات الرواية العاطفية، ومن خصائص نوعها، والتي لا بد للكاتب من المحافظة عليها. فالقارئ يعتاد على وجود تقاليد معينة، كوجود علاقة حب بين فتاة جميلة وشاب وسيم، مما يعرفه الكاتب ويحافظ عليه أثناء الكتابة، ومما يتوجب على الناقد أيضا أن يدركه ويقبله اثناء تحليله للعمل ونقده. فكيف يرفض النقد إذن هذا النوع الروائي لأنه حافظ على تقاليده؟

أما عن دور المؤسسات التعليمية والأكاديمية في إقصاء، أو مساندة، نوع روائي دون آخر، والذي يلعب دورا كبيرا في حركية الأنواع الأدبية أو سكونيتها، فلعله من المفيد أن نسأل، ما هي الروايات التي تدرس في مثل هذه المؤسسات؟ وما هو نصيب الروايات العاطفية من الدراسات الأكاديمية؟ الإجابة واضحة وتلقائية. فالروايات التي تدرس هي تلك التي تنال حظها من النقد والدراسة، وهي الروايات التي تم مركزتها، والتي يمكن أن نقول أيضا أنها اصبحت المثال أو النموذج. فأي الجامعات أو الأقسام المتخصصة، تدرس ضمن مناهجها، أو تقبل أن يكون موضوع رسالة ماجستير أو دكتوراة، الرواية العاطفية؟ إن المؤسسات الأكاديمية بمختلف نشاطاتها البحثية والتدريسية تعمل على حماية الأدب الكلاسيكي وحماية الأدب المقنن أو الممركز، وتحارب الأنواع الجديدة لأنها تشكل خطرا على الهوية الثقافية المتوارثة أو المركزية الأدبية. لهذا كان الكتاب والنقاد يحاربون الرواية، النوع الجديد، في مطلع القرن العشرين، ولهذا السبب ذاته حاربوا الشعر الحر الذي جاء لينازع الشعر العربي التقليدي مكانته، وكذلك حاربوا نزار قباني لمنازعته أساليب الشعر التي تميل إلى جعل الشعر أدب النخبة لا أدب الجميع. وبعد أن تمت مركزة الرواية التاريخية والإجتماعية والسياسية، تم إحلال نوع روائي في الهامش، وكان ذلك من نصيب الروايات العاطفية، ورواية الخيال العلمي ورواية المغامرات. وأصبح من الضروري تقسيم الأدب إلى مركزي وآخر هامشي، وإذا ما تحول أحد الأنواع من الموقع الهامشي إلى المركزي أصبح من الضروري إحلال نوع بديل في تلك الخانة، وهذا ما أشار إليه زوهار Zohar في نظرية الأنظمة المتعددة.Polysystem (١٢)

كما أن الأدب الشعبي يميل، بحكم تقاليده إلى لغة بسيطة، بعيدة عن الأساليب البلاغية التقليدية، ويتطلب شفافية في التعبير، مما يعني أنه يخالف سلطة اللغة العربية الفصيحة التي ارتبطت منذ نشأتها الأولى بمفهومي البلاغة والفصاحة، مما أضاف إلى الصراع القائم مع المؤسسة النقدية العربية. وهل يختلف موقف النقد الرافض للغة الروايات الشعبية عن موقفهم من لغة أدباء المهجر، والتي اضطرت جبران خليل جبران إلى مقولته المشهورة «لكم لغتكم ولي لغتي»؟ الأدب الشعبي له أسلوبه الخاص في التعامل مع اللغة، من حيث المفردات، والتشبيهات، والتركيب، والتماسك، والتتابع، مما لا يتفق مع الأساليب والتراكيب والتعبيرات والبنى التي تصلح للأنواع الروائية الأخرى، وبما أن الأنواع تختلف، وأساليبها تختلف فهل من مبرر نقدي لتفضيل اسلوب على آخر؟ أضف إلى ذلك أن الأدب الشعبي الذي يقترب في لغته من اللغة المحكية، يواجه معضلة لم تستطع اللغة العربية تجاوزها بعد، ألا وهي ثنائية العامية والفصحى، والتي تؤثر على الموقف النقدي من الأنواع الشعبية دون شك. فالغالبية العظمى من النقاد والأدباء يناصرون الفصحى ويرفضون اللهجات المحلية لأسباب متعددة، لا يسمح لنا موضوع البحث مناقشتها، فكيف لهذه الغالبية أن تعترف بحق نوع روائي، يقترب في لغته من العامية، في الظهور والإنتشار؟ لكن، وبما أن هدف اللغة أساسا هو التواصل والتعبير والإفصاح عما في النفس، فلماذا يرفض استخدام العامية، وهي لغة/لهجة الأكثرية من الناس، في النصوص الأدبية؟

نخلص من كل ذلك إلى أن الأدب الذي يتخيره النقاد هو أدب مسؤول ينفع القارئ ويعلمه، ويلتمس شرعيته من السلطات الدينية والسياسية والاجتماعية. ألا يتفق ذلك مع ما ذكر في جريدة المنار (١٨٩٨) في مقالة بعنوان الأدب «الصحيح»، مما يوحي بوجود أدب غير صحيح، من أن وظيفة الأدب هي «تهذيب النفوس وتحليتها بعد تطهيرها من ادران الرذائل»(١٣). يقول ابن خلدون في المقدمة(١٤): «هذا العلم «الأدب» لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم». فابن خلدون لم يقر بوجود نوع أو جنس جيد وآخر رديء، وإنما الفاصل بين الجودة ونقيضها هو الطريقة، والتي يشير بالتحديد إلى اتفاقها أو مخالفتها «لأساليب العرب» أو ما سميناه بالأساليب الموروثة. وبما أن لكل نوع أدبي أسلوبه، وطريقته، التي لا بد من الإحاطة بها، والإلتزام بها، وهذا ما عنيناه بالتقاليد، ليكون العمل مكتملا فنيا فأين المشكلة في الأدب الشعبي؟ أليسوا الأدباء هم الذين يتقنون «كل ما في العصر من الفنون والصنائع في الجملة ليقتدروا على مخاطبة كل صنف من الناس بما يناسب ذوقه ويتصرفوا في كل موضوع بما هو أمس بحالة أهله» كما ورد في المقالة السابقة الذكر في جريدة المنار. فلماذا يقسم النقاد القراء والكتاب إلى «مثقفين»، «أشباه أو أنصاف مثقفين، وصغير مثقفين»؟ ولو افترضنا وجود مثل هذا التقسيم فما الذي يمنع من وجود أدب خاص بكل شريحة من هؤلاء؟ ولماذا نعلي من شأن نوع ونقلل من شأن آخر؟ ألا يرتبط الأمر بالنقاد أكثر من ارتباطه بالنوع الروائي؟ لكل موضوع طريقته، ولكل صنف من الناس ذوقه، وبالتالي فلا بد من قواعد نقدية تتناسب مع هذه المتغيرات، تتغير بتغير الموضوعات والأسلوب والقارئ، وهذا هو ما يحتاجه نقدنا المعاصر عند معالجته الأدب الشعبي.

إن الرواية الشعبية هي جنس روائي، ولها عدة أنواع سبق ذكرها آنفا، ولكل

نوع خصائص لا بد من الإلمام بها في العمل الروائي ليتحقق هدف الكتابة والقراءة. وسنقصر حديثنا هنا على الرواية العاطفية، التي تتوجه، أساسا، إلى مشاعر القارئ وعواطفه، فيؤثر ذلك التوجه في اللغة المستخدمة، وفي الأسلوب، وفي المواضيع المختارة. وينقل الكاتب قضيته أو فكرته إلى القارئ بجعله، عاطفيا، جزءا من العمل. ويتحقق ذلك عن طريق التأثير الفعال الذي ينقل القارئ من عالمه الواقعي إلى العالم الروائي، وهذا الإنتقال هو الذي يقود إلى متعة القراءة، التي تجعل القارئ يقبل على أعمال من نفس النوع، وكأنه يبحث عن تجربة، يعرف مسبقا لذتها، ويريد ممارستها مرات ومرات. وهنا يجب أن لا نخلط بين متعة القراءة وفائدة المقروء. وعلى سبيل المثال، فإن محب الفلسفة يجد متعته في نصوص يجدها هو ممتعة بينما يراها محب الموسيقى غير ذلك، لا لعيب في النص ولكن لإختلاف في الهوى والميول. والروايات بأنواعها المختلفة تعبر عن ميول القراء المختلفة، مما يعني أن فكرة الأفضلية ليس لها أساس. أما فكرة الفائدة فإنها بحاجة إلى إعادة نظر، نتيجة الإرتباط الوثيق بين ما أنتجته العربية من أدب، والذي كان حتى وقت قريب، ذات أهداف تعليمية، مما قد يختلف مع معطيات الوقت الحاضر، والتي تحتاج إلى نظرة مختلفة. وهذا لا يتعارض مع أن القارئ يجد متعة في قراءة أنواع الرواية الأخرى، وإنما الاختلاف في أن المتعة تصبح هدفا أساسيا من أهداف الرواية العاطفية وأمثالها.

لقد عاب النقاد على الرواية العاطفية ما يلي: أولا، أنها خالية من المحتوى الاجتماعي الهادف، وبالتالي فهي مضيعة لوقت القراء. ثانيا، أن الكتاب الذين استجابوا لرغبة القراء لم يكن لديهم مشاعر قوية للتعبير عنها ولم يكونوا على وعي بمشكلات المجتمع المحيط ومتغيرات الحاضر والمستقبل. ومن هنا فإن نقطتين هامتين لا بد من إثارتهما، الأولى: أن هذا النوع الروائي نظر إليه من وجهة نظر نقاد لا يعترفون بشرعية الرواية الشعبية، فكانت أحكامهم شبه صادرة بحق هذا النوع مسبقا وقبل تحليل هذه الروايات لرصد مدى نجاحها أو إخفاقها في تحقيق خصائص النوع المقصود. والنقطة الثانية، أن النقاد عند رفضهم للرواية الشعبية استخدموا موازين تصلح لنقد بعض الأنواع الروائية ولا تصلح لنقد أنواع أخرى، مما يعني بطلان حكمهم لعدم استخدام الموازين والقواعد المناسبة في الحكم. ولعل النتيجة التي توصلوا إليها تشبه النتيجة التي يمكن أن نصل إليها إذا ما حاولنا تقييم الشعر الحر مستخدمين أسس وقواعد الشعر العمودي، مما يقود إلى عدم المصداقية وتحميل العمل الأدبي ما لا يحتمل.

إحسان عبد القدوس في الطريق المسدود:

يمكن تلخيص الموقف النقدي من الروايات العاطفية من خلال موقف بدر من كتاب هذه الروايات حيث يقول: «لم يتثقفوا ثقافة فنية روائية أصيلة، وفي أنهم نظروا إلى رواياتهم باعتبارها وسيلة لتسلية جماهير القراء المتأثرين بالذوق الشعبي، كما تشابهوا إلى حد بعيد في بناء أحداثهم على المصادفة والقدر، وإقامة عقد رواياتهم على المغامرة الغرامية، وتدخلهم المستمر في سياق الرواية بالوعظ والإرشاد والشعر والحكم، وفي تشابه شخصياتهم وعجزهم عن تحليلها، وفي أسلوبهم التقريري ونفورهم من الحوار، وضعف لغتهم بصورة عامة واستخدامهم اللهجة العامية وخاصة في الحوار»(١٥). هذا الحكم مثال على النظرة النقدية للرواية العاطفية. وسيكون الرد على تلك المقولة من خلال التحليل التالي لرواية الطريق المسدود لإحسان عبد القدوس.

أحداث الرواية والعقدة:

تدور أحداث الرواية حول فتاة اسمها «فايزة»، تعاني مشكلات إجتماعية بعد وفاة والدها، وهي في الثانية عشرة من عمرها، حيث تسلك أمها وأختاها طريقا غير أخلاقي، من وجهة نظر فايزة، يتمثل في دعوة الرجال إلى المنزل، وتناول الكحول، وعقد جلسات الغزل والإثارة...الخ. توافق الأم على تصرفات ابنتيها لتضمن لهما الزواج من رجال أغنياء، وتكون الطريقة لتحقيق ذلك هي الإغراء الجنسي، لكن، دون المس بالعذرية. وتشير فايزة في الرواية أن هذا السلوك ناتج عن عدم وجود رجل في المنزل يسيطر على مجريات الأمور ويصون شرف أمها وأختيها. تقرر بطلة الرواية، فايزة، أن تسلك طريقا آخر، يتمثل في تحصيل العلم كي تخرج من ذلك الإطار العائلي. وتجد الفتاة التي افتقدت حنان الأب ورعاية الأم، في قراءة الروايات العاطفية، التي يكتبها بطل الرواية، منير حلمي، تعويضا عن النقص العاطفي الذي تشعر به. تلتقي فايزة بمنير حلمي في إحدى جلسات والدتها المنزلية. ولأنها كانت تعده مثالا للحب العفيف السامي الذي تحلم به، فإنها تتقرب منه، وتلتقي به في شقته عدة مرات، وتصاب بأزمة ثانية عندما يحاول استغلالها جنسيا، مما يجعلها تتخلى عن فكرة الحب العفيف التي آمنت بها ويزداد إحساسها بفساد الأخلاق. إلا أن ذلك يحثها على الاستمرار في دراستها، فتلتحق بالكلية، وفي تلك المرحلة التي تحاول فيها نسيان كل الخبرات السابقة والنظر إلى الحياة بتفاؤل، تتعرف إلى أستاذ الأدب الإنجليزي، الذي يحاول، من خلال مركزه، أن يستغلها لإشباع رغباته الجنسية، وعندما ترفض، يقف الأستاذ في طريق تعليمها، ويتهمها بتصرفات لا أخلاقية، مما ينتج عنه إجراء تحقيق معها، وتوقع العميدة- التي طالما أعجبت فايزة بها- اللوم عليها، فتصبح في نظر الجميع مجرمة ويبقى الأستاذ بريئا. ومع ذلك، تستمر فايزة في طريقها، وتحصل بعد تخرجها على عمل في إحدى القرى، حيث تتعرف إلى رجل يوافق تصورها عن الشرف والرجولة والفضيلة، وتقوم بينهما علاقة حب، ويطلب الشاب، أحمد، من فايزة الزواج منه فتوافق، إلا أن انتحار الطفل الصغير، الذي أعجب بفايزة وأحبها، يقود إلى اتهامها بقتله، فيتخلى الشاب عن فايزة لما قد يلحق بتجارته وسمعته من ضرر إن هو تزوجها. بعد هذه التجارب التي مرت بها فايزة، تقرر الرجوع عن موقفها وأحلامها والالتحاق بطريق الأم والأختين، ليس للحصول على زوج ثري، وإنما للإنتقام من أكبر عدد ممكن من الرجال. وتعود فايزة إلى لقاء الرجل الأول، منير حلمي، الذي جعلها تصدق بالحب، فتعرض عليه مفاتن جسدها، وتكاد تخسر عذريتها، لولا أن إحساس منير حلمي بتحول جسدها إلى مجرد جسد ميت المشاعر يحدث تغيرا في نفسه، يحوله من المستغل لأنوثتها إلى رجل يسد مكان أبيها، فيوجهها، وينصحها بالاستمرار في طريقها، طريق الشرف، لأنه الطريق الوحيد إلى راحة الضمير، وإن كان مليئا بالعثرات. وتنتهي الرواية بعودة فايزة إلى البحث عن الحب والسعادة ككثير من النساء، كما يقول النص.

هذا ملخص لأحداث الرواية، وفي نظر النقاد التقليديين، فإن روايات كهذه، ليس لها هدف إلا عرض بعض صور الغرام. وكما يقول شكري: «إن إحسان عبد القدوس لا يصور الجنس كمرض اجتماعي، وإنما من خلال نظرته للجنس، يتبنى أسلوب السرد الإخباري، مما لا يلقي الضوء على تلك التجربة»(١٦). فهل تصدق تلك المقولات على الرواية العاطفية عامة، ورواية عبد القدوس بشكل خاص؟

إن مفهوم توظيف الأحداث للكشف عن نفسيات والآم ومواقف الشخصيات، وعن القوى التي تحرك كل ما هو محيط بها لا ينقص الرواية العاطفية، إلا أن الكاتب يجعل الحدث في خدمة القضية الأساسية، بحث الشخصية عن هدفها. ومن هنا فإن الأحداث في الطريق المسدود تدور حول البطلة، وما تتعرض له من مواقف مختلفة، ولكنها تؤدي في النهاية غرضا واحدا، وهو جعلها تشعر بمدى الحاجة إلى الرجل الذي تبحث عنه. فالأحداث تقتصر على محيط الأسرة أولا، وتعرفنا بظروف البطلة، ثم تنتقل إلى الكلية حيث نتعرف على شخصية الأستاذ وحياة فايزة كطالبة، ثم تنتقل الأحداث إلى القرية حيث تعمل فايزة وتلتقي بأحمد. فالأحداث تتبع الشخصية وتدور حولها، وكل ما هو غير مرتبط بفايزة يصبح غير ذي أهمية.

من هنا فإن الحدث يتطور تطورا منطقيا، فهناك بداية ووسط ونهاية ولكنه لا يقود إلى العقدة التقليدية، لأن «الهدف من العقدة في هذه الروايات هو إعادة بناء العلاقات بين الجنسين»(١٧) لا تأزم الحدث عند نقطة فاصلة تقود إلى نهاية الرواية أو لإثبات موقف وفكرة الرواية. لهذا فإن أهمية العقدة في الرواية العاطفية «تأتي ليس من تتابع الإحداث وإنما كونها مرحلة روائية تعبر عن القلق الذي يحيط بعالم البطلة ويهدد وجودها»(١٨). والنتيجة التي لا بد للعقدة من الوصول إليها هي «تبادل العلاقات» أو الأدوار بين البطل والبطلة، الرجل والمرأة، فيحل الحب والوفاق مكان العداوة والخلاف، والإستقرار مكان البحث والقلق. وعليه، فإن الأحداث تدور في محيط ضيق هو عالم البطلة الصغير الذي يضم بعض العلاقات الشخصية جدا لا المجتمع بمؤسساته المختلفة أو مكوناته المتعددة.

الأيديولوجيا: الموقف الإجتماعي من علاقة المرأة بالرجل

نقف أولا عند الأيديولوجيا في الروايات العاطفية الموجهة للجيل الناشيء وللنساء بشكل خاص. يقول تيرى إيجلتون إن الفن «جزء من البنية الفوقية للمجتمع، إنه جزء من أيديولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الجماعي، التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها، ولذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الإجتماعية التي تشمله»(١٩). وقد أثار الثوسير مفهوم الأيديولوجيا وكيفية خضوع أفراد المجتمع الواحد للأيديولوجيا الإجتماعية المسيطرة، والتي تخدم استمرارية الطبقات الحاكمة وسلطتها، مما يعني أن العقلية الإجتماعية السائدة في فترة ما، مشروطة بالعلاقات الإجتماعية لهذه الفترة، ومعنى هذا، أن الأعمال الأدبية ليست إلهاما علويا، أو أعمالا قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها، إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة في رؤية العالم، مما قد يتفق وقد يختلف مع الرؤية الجماعية. ومن هنا فإن أيديولوجيا الرواية العاطفية تكشف عن رؤية خاصة للعالم، تكشف عن عقلية المجتمع التي تنظم العلاقات بين الذكر والأنثى ضمن حدود مرسومة لا يجوز تجاوزها أو الخروج عليها.

فرواية عبد القدوس تعالج مشكلات المرأة في علاقاتها مع الرجل، والظلم الذي يلحق بها بسبب السلوك الاجتماعي المفروض عليها، والذي يقوم الرجل على تنفيذه، والحفاظ على استمراريته لمصلحته الذاتية، بدءا بالعلاقات الأسرية، حيث أدى اختفاء الأب إلى فساد العائلة، ثم علاقات الحب والزواج، حيث أن الرجل الذي تسعى المرأة إلى الإرتباط به هو مستغلها وظالمها، ومرورا باحترام المرأة وقدرتها على العمل بحرية دون ضغوطات خارجية، حيث نجد فايزة مضطرة طوال الوقت لتقديم تنازلات بسبب أخطاء الآخرين من الذكور. إذن العلاقات التي تصورها الرواية وإن بدت عاطفية في ظاهرها تحفر في أسس النظام الإجتماعي السائد وتعري التناقضات التي تتجمع تحت قشرته. وكما توضح الرواية فإن المرأة مجرد «شيء» يستخدمه الرجل لإشباع رغباته الجنسية والسلطوية. وإذا رفضت المرأة الخضوع فإنها تدفع الثمن، لأنها شيء لا قيمة له بالقياس مع الرجل الذي يعد كل «شيء» نظرا لمكانته الإجتماعية وقدرته على السيطرة. وكما يتضح من الرواية فإن فايزة، بالنسبة للرجال الذين تعاملت معهم، ليست الفتاة المثابرة الباحثة عن حياة أفضل، أو الفتاة التي تعاني فقدان المحبة والتماسك في محيطها العائلي، أو الفتاة التي تتبع قناعاتها الشخصية وتصدم مع قيم الجماعة، وإنما هي مجرد فتاة جميلة مغرية تشتهيها أعين الرجال. ألا يعالج قدوس من خلال هذا الطرح الدور التاريخي الذي حدد للمرأة والذي وصفه روجر بروملي بقوله: «وظيفة النساء، تاريخيا، هي أنهن ملك للذكر.»؟(٢٠).

إن المجتمع يتوقع من المرأة تلبية رغبات الذكر، خاصة الجنسية، وكأن المرأة مجرد جسد خال من الروح، مجرد جمال خلق لمتعة الرجل. وهذا السعي الذكوري وراء إشباع رغباته واضح في الرواية، بغض النظر عن موقف المرأة منه. وفي مقابل الرغبات الجسدية، يظهر مفهوم الحب الذي تبحث عنه بطلة الرواية، والذي يجلب لها الكثير من العقبات في حياتها. وهنا مفارقة أخرى في الرواية حيث يسيطر الجانب الحسي على مشاعر الرجال وتسيطر المشاعر المثالية على تفكير البطلة. والأمثلة التالية توضح هذه النظرة الجنسية للمرأة.

«ونظر إليها الرجل نظرة بلغ من وقاحتها أن أقلقتها وكأنه نزع ثوبها عنها بعينيه، وقال وكأنه يشتهي طبقا من الطعام اللذيذ..»(٢١).

المرأة معادلة لطبق طعام شهي، مما يوضح حسية المتعة أولا ونظرة الرجل الجنسية إلى المرأة ثانيا.

«ومد ذراعه كأنه يحاول أن يختطف أحد نهديها»(٢٢).

هدف الرجل هو الحصول على جسد المرأة.

«ولا دكتورة ولا حاجة.. كلها سنة ولا اثنين وتكون اتجوزت وشبعت جواز»(٢٣).

دور المرأة في كونها زوجة وربة بيت لا في تحقيق خصوصية مهنية وكأن مكان المرأة الصحيح هو بيت الزوجية.
«ونظر إليها منير حلمي، وفي لمحة كان قد وعى القوام الذي يتثنى في رقة وخفر كأنه يتأوه من الألم، والبشرة السمراء والشفتين الحالمتين...كأنها تحمل سر الأنوثة البكر المغلقة الأبواب»(٢٤).
كل ما يلاحظه الرجل في المرأة هو الجمال الجسدي.
«هل كان يمكنها أن تمنحه شفتيها ونهديها.....ثم تخرج من عنده شريفة لأنها لا تزال عذراء»(٢٥).
مساءلة للقيم الإجتماعية التي تجعل من العذرية مقياسا للشرف وتغض الطرف عن ما دون ذلك.
«وانت مش عايز من الحب إلا البوس..كل الرجالة زيك كده..كلكم ما فيش عندكم قلب، إنما عندكم إيدين وشفايف تحبوا بيها إي واحدة تشوفوها»(٢٦).
«إنه ليس إلا رجلا كبقية الرجال.. رجلا لا يريد إلا الجسد..إي جسد وجسدها واحد من ملايين الأجساد»(٢٧).
مساءلة لسلوكيات الرجال وحسية مفهوم الحب الذي ينقلب إلى مجرد استمتاع حسي.

شخصية المرأة والرجل

من تقاليد الرواية العاطفية أن تكون الشخصيات مكررة ضمن سياق إجتماعي محدد. حيث نجد أن من القواعد الأساسية التي تقوم عليها الرواية العاطفية لقاء رجل بامرأة وقيام علاقة ما بينهما، وهذه الشخصيات تمتلك صفات خاصة مثل أن تكون المرأة جميلة في مقتبل العمر، والرجل طويل وجميل وقوي فيه كل مقومات الرجولة. والشخصيتان تبحثان عن علاقة حب تتحقق في النهاية. وهذا لا يعني أن كل الروايات العاطفية متشابهة بشكل مطلق، وإنما المقصود أن هناك عناصر لا بد من وجودها في العمل الروائي حتى يبقى ضمن إطار النوع الروائي. وحتى تكون البطلة في موضع المستقبل للعقلية الإجتماعية السابقة الذكر، فإنها غالبا ما تعاني من نقص عاطفي بشكل أو آخر. وقد جعل عبد القدوس بطلته يتيمة الأب، وحيدة، منعزلة، غير راضية عن محيطها الإجتماعي، لا تصلها بأفراد عائلتها أي مشاعر. وهذا النموذج، بخطوطه العامة، هو مثال لشخصية المرأة في الروايات العاطفية. فالبطلة الضعيفة، التي تعاني من افتقادها للحنان تحاول تعويضه من خلال علاقتها بالرجل البديل، وتستمر في البحث عنه كي يمنحها القوة والثقة بالنفس. وهنا مفهوم إجتماعي آخر تطرحه الرواية حيث أن القوة، والثقة، لا تتوافر إلا في الرجل، الذي يلعب دور المدافع عن شرف الأسرة وحمايتها، وفي حالة غيابه فإن التقاليد التي كان موكلا بالدفاع عنها تهوي كما حدث للأم والبنات اللواتي لم يجدن رجلا يدافع عنهن ويحميهن مما أدى إلى «الانحراف الأخلاقي». وهذا ينطبق على ما حدث لمنير حلمي في نهاية الرواية حيث لعب دور الأب الموجه الناصح، الذي تمكن من المحافظة على فايزة حين قدم لها النصائح لاعبا بذلك دور المرشد. والأمثلة التالية توضح هذا الضعف والحاجة التي تتميز بها شخصية المرأة في هذه الروايات:
«دنيا لا يشاركها فيها أحد..فلا أحد يشاركها خيالها، ولا أحد يحس بآلامها»(٢٨).
البطلة وحيدة منعزلة عن العالم المحيط وبحاجة إلى شخص آخر لمشاركتها الحياة.
«ولم تشهد شيئا من المشاكل التي تعقب الوفاة عادة..ولم تكن تعتقد أن هناك مشاكل، فإن والدها ترك لهن معاشا يكفيهن، وإرثا صغيرا يعينهن على الحياة دون الحاجة إلى أحد..رجل..رجل يحميها، ويقوم على شؤونها...فقد تركهن أبوهن ثلاث بنات وأم..ليس لهن أخ وليس لهن أحد من أقاربهن يثقن به»(٢٩).
«...أبيها..لو كان حيا لصان سمعتها وسمعة أمها وأختيها»(٣٠).
«ناس يموت الراجل بتاعهم فيموت معاه شرفهم وسمعتهم»(٣١).
«يعني تتخلى عني في الوقت اللي كنت فاكراك راجل تقدر تقف جنبي وتحميني..يعني تسيبني زي العيال..يعني ترميني للكلاب»(٣٢).
«ورأت نظرة العطف في عينيه، فاعتدلت من رقدتها، وأصلحت من ثوبها كأنها شعرت بنفسها أمام رجل غير الرجل الذي جاءت إليه. رجل كأبيها»(٣٣)
في هذه الأمثلة نلاحظ الربط بين الرجل ومفهوم حماية الأسرة. وبالرغم من أن الأمثلة قد توحي بأن غياب الرجل هو السبب في فساد الأسرة إلا أن جعل الرجل يلعب دور المحافظ على شرف الأسرة وفي نفس الوقت المعتدي عليه يكشف الثنائية أو إزدواجية المعايير التي يلجأ إليها الرجل في سلوكياته.
من هنا، لا بد من التنبيه إلى أن الكاتب لا يدافع عن الأنظمة الإجتماعية، وإنما يطرح الأسئلة على القيم التي باتت شبه ثابتة في المجتمع. فالرواية تساؤل عن أسس الأنظمة الاجتماعية والأخلاقية المقررة في المجتمع، كمفهوم أن كل بيت بحاجة إلى رجل لحمايته والمحافظة على شرف وسلوك أفراده، وكأن الرجل هو الأساس ومطالب بحماية هذا المخلوق «الضعيف»، المرأة، كما يتضح من الأمثلة السابقة. وكأننا بالكاتب يصور لنا عكس ما توحي به الرواية على المستوى السطحي. هناك عدد من القوانين المتعارف عليها، والتي تنص على حاجة المرأة للرجل، ولكن الرواية تثبت أن هذا الرجل مجرد مستغل ومستخدم لهذه المرأة من أجل إرضاء رغباته وشهواته. ولهذا فإن منير حلمي كانت له صورتان: الكاتب الرقيق الذي يعرف الحب ومعانيه السامية، صورة الرجل الذي يتظاهر بما ليس فيه. والصورة الأخرى أنه مجرد رجل، يريد استغلال منصبه وسلطته للحصول على جسد المرأة. والحال ينطبق على أستاذ الأدب الإنجليزي الذي كان مثال الإنسان الرقيق الحساس المخلص لزوجته وبيته، إلى أن تكتشف فايزة أن كل هذا مجرد قناع يستخدمه الأستاذ للإيقاع بفريسته لتذوق طعم جسدها. والصفات نفسها تنطبق على العمدة والصيدلي في الرواية.
وتجري التقاليد في هذه الروايات أن تجد المرأة رجلا يتصف بالقوة والجمال والأخلاق الكريمة، يبادلها الحب، فتقدم له في المقابل جسدها، مما يؤدي إلى إحداث تغيير في شخصية كل من الرجل والمرأة، حيث يصبح هو الممول المادي والمسؤول عن احتياجات المرأة، وتصبح هي الزوجة التي تقوم على شؤون المنزل وتربية الأبناء. وفي هذا

تساؤل عن الأدوار التي يحددها المجتمع لضمان سعادة الجميع. وقد مثل عبد القدوس هذا التغير عندما التقت فايزة بأحمد الذي أرادها أن تكون شريكة المستقبل، وأن تكون له وحده، فقبلت العرض، مما جعلها تستشعر جمال جسدها، لأول مرة، وتسمح للحبيب بتقبيلها والتمتع بها عن طيب خاطر، لأن تبادل العلاقات، وبالتالي قبول الأدوار المحددة، تم والتغيير المطلوب تحقق. وهذا التقليد تتبعه معظم الروايات العاطفية. تفحص هذه الأمثلة:

«التقت فايزة .. بأحمد.. واستطاعت هذه المرة، وفي لمحة واحدة أن تعي وجهه كله..وجهه الأسمر القوي.. وعينيه الواسعتين المهذبتين، وأنفه الأشم، وشفتيه الرقيقتين، وقوامه الطويل العريض كأنه نبت من أرض خصبة بكر..كان كل ما فيه ينبض بالرجولة، وكانت كل لمحة من لمحاته تلح عليها بأن تثق به..وتحتميبه»(٣٤)

«وتعلقت أنفاسها وهي تستعيد قوله: إحنا الاثنين رايحين لبعض..أنا ما أقدرش استغني عنك يا فايزة.. وأحست أنها ترتفع إلى سماء يملؤها ضجيج محبب..ضجيج العوالم وهن يقرعن الدفوف في زفاف عروس»(٣٥)

«وتذكرت جسدها.. وتمنت لو قامت من فراشها، وأضاءت النور، ووقفت أمام المرأة عارية لترى مدى جمال جسدها.. كانت تعرف أنها جميلة القوام... هكذا يقول كل الناس ولكنها هي نفسها لم تكن تلمسه بحسها... ولكنها اليوم تحس به، أحست به عندما خطر لها أن تعطيه»(٣٦).

«واستسلمت لقبلته.. وأعطته الشفاه البكر الطاهرة.. وأرادت في هذه الساعة أن تحقق كل خيالها... أن تعيش في قبلته كما عاشت خلال ليالي الأوهام»(٣٧).

ومن تقاليد الرواية العاطفية أيضا أن تنتهي الرواية بزواج البطلة من الحبيب، لكن عبد القدوس خرج على هذا التقليد حين اختار لبطلة الرواية أن تقف ظروفها الاجتماعية دون تحقيق أحلامها. ففايزة اتهمها المجتمع المحيط بقتل الفتى الصغير، مما أدى إلى تخلي أحمد الحبيب عنها، رغما عنه. ففي لقائه الأخير بها، أخبرها أن المجتمع لن يغفر له، وأن عائلته، التي طالما اعتنى بها وضحى من أجلها ستعاني، وأن أخته لن تجد من يتزوجها في حالة ارتباطه بها. ولعل عبد القدوس أراد من هذا الخروج أن يوضح أن المرأة، ومهما نجحت في تحقيق ما تصبو إليه، إلا أن المجتمع يعاقبها بما لا تستحق. ولعل هذه النهاية وإن اختلفت عن نهاية الروايات العاطفية الغربية، إلا أنها تشبه نهايات الروايات العاطفية العربية. فهذا الخروج نجده أيضا عند عبد الحليم عبدالله في رواية لقيطة، والتي تقرر فيها البطلة الإنتحار. فهل لهذا الخروج دلالة محلية؟ هل يمكن تفسيره حسب اختلاف معطيات ظروف كل من المرأة العربية والمرأة الغربية؟ إن النهاية، حيث تنضم البطلة إلى «موكب الحائرات» لدلالة على أن النهاية غير السعيدة هي مصير النساء اللواتي يخترن شق طريقهن حسب مفاهيمهن الخاصة، لا مفاهيم المجتمع، والحيرة هنا، قد تكون بين ما تريد المرأة وما يراد لها، ما تؤمن هي به وما يتوقع منها أن تؤمن به. يقول الكاتب:

« كانت حائرة.. والحيرة تستبد بها حتى تكاد تطمس عقلها... هل ظلمت الناس... هل ظلمت المجتمع..هل هناك غير هذا الطريق المسدود... ولكنها سارت... سارت لتنضم إلى الموكب الضخم... موكب الحائرات»(٣٨).

هذه النهاية توضح لنا محورا أساسيا آخر تعتمد عليه الرواية العاطفية، وهو عدم ثقة المرأة بنفسها وممارستها «جلد» الذات، حيث تشعر بضعف يقودها إلى لوم نفسها كلما وقعت في مشكلة، وكأنها المسؤولة عن الظلم الذي تتعرض له، حتى وإن كان الظلم مفروضا عليها. فالنظم المحيطة بالمرأة تراها وكأنها سبب كل الشرور والمشاكل التي يتعرض لها المجتمع. ومن هنا فإن المؤلف يستخدم هذا الأسلوب للكشف عن المفارقة الواضحة حيث تتحول الضحية دوما إلى مجرمة تدفع ثمن أخطاء الغير. وفي رواية الطريق المسدود نجد فايزة تلوم نفسها طوال الوقت، وتعتبر نفسها المسؤولة عن العذاب الذي تعاني منه. لذلك فإنها تلتمس الأعذار للرجال في حياتها وكأنها تبحث عن طريقة ما لدفع الأسباب التي قد تؤثر على صورة الرجل الذي تحلم به، ولا ننسى أن العقلية الإجتماعية تفرض عليها، لأنها أنثى، أن تكون على خطأ، وأن تقبل دفع ثمن أخطاء الرجل أو المجتمع، لاحظ ذلك الموقف في الأمثلة التالية:

«كانت تستعرض كل ما حدث.. كل كلمة وكل حركة..ولم تكن تحاول أن تلمه... بل كانت تحاول أن تجد عذرا له.. ولم تجد له عذرا إلا في أن تتهم نفسها بأنها ليست فتاة طبيعية، وأن فيها شيئا ناقصا..ربما كان شيئا في تفكيرها، أو شيئا في طبيعة تكوينها.. أو شيئا في الحياة التي تحيط بها»(٣٩).

«وربما كان الرجل معذورا، فقد حكم عليها بسلوك أمها وأختيها، وأراد منها ما يستطيع أن يأخذه بسهولة من أختيها»(٤٠)

«انتم التعابين... ماله منير حلمي... ذنبه إيه؟.. إذا كان ملاك انتم اللي قستوه... وإذا كان راجل انتم اللي اترميتوا عليه وخسرتوه... عايزاه يعمل أيه علشان تبعدوا عنه؟ يضربكم بالكرابيج... ينشكم زي الدبان؟»(٤١).

كما يتضح، نجد أن هذا النوع الروائي ليس «تسلية فارغة»، ولكنه يتطرق إلى قضايا إجتماعية هامة، تتجاوز السطح وتثير أسئلة مركزية ترتبط بالنظام الإجتماعي والقيم والتقاليد ودور المرأة والرجل، مما يدعو إلى التساؤل مرة ثانية عن سر الإصرار على تصنيف هذا النوع ضمن حدود ما يسمى بالأدب «الرخيص» ومن هنا فإن تصوير الجنس لا يخدم الهدف الإخباري الذي تحدث عنه شكري، ولكنه جزء من الممارسة الإجتماعية ثنائية الأبعاد التي تحاول الرواية تعريتها وكشفها. كما أن الرواية توضح أن الكاتب لا يقل إنشغالا عن غيره من الكتاب بالقضايا الجوهرية في المجتمع العربي، وأن هدفه ليس مجرد التسلية أو تصوير العلاقات العاطفية كما ذكر بدر.

وقد عاب النقاد على الرواية العاطفية أن الشخصيات فيها سطحية، ينقصها التحليل، متشابهة، وغير متطورة. إن ما لم يستطع النقاد إدراكه هو أن مثل هذا التعقيد والتداخل لا يتناسب مع تقاليد النوع الروائي. فهذه الروايات تتمحور حول بعض العلاقات الشخصية والعاطفية الفردية، وأن التجربة في هذا النوع هي تجربة شخصية ذاتية داخلية، لذلك فإن الكاتب يهتم باستخدام شخصيات منمذجة،

مثل الفتاة الوحيدة التي ما لبثت أن فقدت والدها، أو البطلة التي فقدت والديها في حادث مما يتركها يتيمة ضعيفة ووحيدة، أو البطلة التي لا نعرف الكثير عن عائلتها أو البطلة التي يكون ماضيها غير مكشوف للقارئ. وهذا النوع من الشخصيات يفرض على الكاتب التركيز على الحرمان العاطفي الذي تعاني منه البطلة، ذلك الحرمان المتمثل بالوحدة، وضياع الهوية، وحتى تستعيد البطلة هويتها فإنها تعتمد على عالم البطل الذي يمنحها الثقة والهوية والإشباع العاطفي الذي طالما بحثت عنه. فتكون البطلة فتاة ينقصها الثقة بالنفس: تلوم نفسها طوال الوقت سواء كان الخطأ من فعلها أم من فعل الآخرين، وشكها في نوايا المحيطين بها وكأنهم يريدونها للحصول على المتعة الجنسية فقط، ثم غياب دور العائلة التي تؤدي دور الوحدة الاجتماعية المصغرة لذلك المجتمع. وتكون العلاقة ذات الأهمية هي تلك التي تقوم بين شخصية المرأة والرجل: فالذكر يتمتع بالقوة والحرية والتأييد من قبل سلطات المجتمع، بينما المرأة تمثل المخلوق الضعيف المقيد المعتمد على غيره. ويصور الكاتب هذه الشخصية عن طريق التركيز المستمر والمتتابع على مشاعر البطلة في كل موقف، وكأن الحب والارتباط هو العنصر المفقود في حياة البطلة والسبب في ضعفها وبالتالي في ظلمها. وكما تؤكد مارجوليز «فالمجتمع والتصوير الحقيقي لما يدور فيه ليس له أهمية»(٤٢). عند كاتب الرواية العاطفية، لذلك فإنه يلجأ إلى عالم العواطف والمشاعر التي نرى من خلالها أن هم البطلة هو الوصول إلى الاطمئنان العاطفي. «فالدور الذي يقوم به العالم الخارجي لا يتعدى أن يكون المحرك لمشاعر البطلة، وكأنه رافد لتفاعلها مع عالمها الداخلي»(٤٣). وبما أن عالم العواطف والمشاعر والكشف عن القلق المتصل بهذا الجانب الإنساني من القضايا التي لا يجدها النقاد ذات أهمية وإنما هي من الموضوعات «الساذجة»، أو لأن قضايا الوطنية والفقر والسياسة وغيرها تعد من الموضوعات النبيلة ذات الأهمية القصوى، والتي تفرض بطبيعتها أسلوبا آخر في عرض شخصياتها، فإن هذه الطريقة الخاصة بالرواية العاطفية أدينت ووصفت بضعفها الفني.

ولا بد من الإشارة إلى أن غياب الوصف للمحيط الحسي الذي تعيش فيه البطلة مقصود لذاته لأنه يجعلنا كقراء نولي كل اهتمامنا لمشاعر البطلة والمسببات التي قادت إلى تكونها النفسي الذي تمر به. لذلك، فإن تحليل شخصيات الرواية العاطفية يعتمد على فهم مشاعر البطلة وجوعها العاطفي الذي تحاول أن تشبعه. ففايزة، الوحيدة، المختلفة عن الآخرين، الباحثة عن الرجل المحب، لا عن علاقة جسدية، تمر بسلسلة من المشكلات التي تجعل عالمها العاطفي أكثر تشتتا، ونظرا لهذا الحرمان العاطفي فإنها تقع ضحية أكثر من مرة، حيث تقودها حاجتها إلى تصديق ما تقوله أفواه الرجال، وتنتهي في كل تجربة إلى اكتشاف مزيد من الزيف والغش، إلى أن تجد من يبادلها الحب، ومن يرغب في الزواج منها، لكن القسوة تتحول من قلب الرجل إلى قلب المجتمع، فتكون ضحية مرة أخرى.

الأسلوب واللغة

أما على المستوى الأسلوبي واللغوي فإن الكاتب يلجأ إلى ما يعرف بلعبة الواقعية غير الحقيقية، والتي يتم من خلالها السيطرة على تفكير ومشاعر القارئ بحيث يقبل العالم الروائي كما هو دون الشك في مصداقيته، ويحقق الكاتب ذلك من خلال الأساليب التالية:

١- الإكثار من ذكر أسماء الشوارع أو المدن أو المواد أو العمارات أو أسماء الحافلان أو الأرقام أو التوقيت الزمني . وقد أكثر عبد القدوس من لعبة التسمية هذه كما في الأمثلة التالية:

«شقة نمرة ١٢»(٤٤).

«أنا بقالي في العمارة دي سبع سنين...والأستاذ منير ساكن هنا من سبع سنين»(٤٥).

«راجل زيي عنده ٣٨ سنة ما يصحش يعرف بنت عندها ١٧ سنة»(٤٦).

«وكانت الساعة قد وصلت السابعة مساء»(٤٧).

«الزمالك يا أوسطي»(٤٨).

«وعند أول الطريق الزراعي...»(٤٩).

«ووقف القطار في محطة بنها...وصعد رجل لا يتجاوز الخامسة والثلاثين...»(٥٠).

«وانتقلت العائلة من شارع الروضة...إلى شقة فخمة فى الجيزة»(٥١).

إن هذا الاستخدام يقوم بوظيفة أكثر من مجرد الإخبار عن المسميات، إن الكاتب يحاول وباستمرار أن يؤكد للقارئ أن كل ما هو مذكور حقيقي، تم التأكد منه والبحث عن صحته قبل تقديمه له، مما يؤدي إلى منح القارئ ثقته الكاملة للنص ولما يقوله النص.

٢- ربط الأسماء التي يستخدمها الكاتب بمجموعة من الصفات أو الألقاب التي تمثل العمر، المركز الاجتماعي أو الوظيفي، المهنة أو العمل، الدور الاجتماعي، الصفات البدنية أو الجسدية، أو بصورة معروفة لدى القارئ. ومن ذلك في رواية عبد القدوس:

«ووجهت العميدة نظراتها كلها إلى فايزة...»(٥٢).

«وجاء الخال..إنه الرجل الوحيد الذي تخشاه...ولكن الخال..واستقبلهم الخال»(٥٣).

«ولم تفاجأ فايزة برؤية الناظرة...سمينة، مكتنزة الوجه، في عينيها دائما معاني السلطة...وفى حركاتها تقل كأنها زوجة عمدة»(٥٤).

«ولم تكد تهم بالخروج حتى اصطدمت برجل داخل...رجل سمين ومترهل كل شيء فيه كرش..خداه كل منهما كرش...وعيناه كل منهما كرش...عبد المقصود بك عمدة كفر شرف..»(٥٥).

٣- الإسهاب أو الإطناب: ويستخدم الإسهاب من أجل تنويع الأسلوب وعادة ما يستخدم كبديل عن ألفاظ محدودة تبين الحال أو صفات الشخصية. ومن هنا نجد أن الكاتب يسهب في وصف مشاعر الشخصيات ووقع الأحداث عليها. ومن أمثلة ذلك:

«ونظر إليها منير حلمي، وفي لمحة كان قد وعى القوام الذي يتثنى في رقة وخفر كأنه يتأوه من الألم، والبشرة السمراء والشفتين الحالمتين وقد نامت إحداهما فوق الأخرى كأنها تتدفأ بها، والشعر الطويل المضفر في ضفيرة طويلة تلقيها فوق ظهرها:إنها تحمل في طياتها سر

الجمال... وسر الشباب... وسر الأنوثة البكر المغلقة الأبواب»(٥٦) .
«ونظرت إليه فايزة بعينين مفتوحتين كأنها لا تصدق ما سمعت ثم تصاعدت دماؤها كلها إلى وجهها، وقفزت من بين شفتيها صرخة ألم، كأن شيئا فيها قد تمزق.. ثم انكفأت على مسند المقعد تبكي وتنشج بصوت عال»(٥٧).
«كانت تحس بصدرها محملا بأكثر مما يطيق..وكانت تحس بحاجة إلى أن تلقي بعض حملها على أحد من الناس..أن تبوح بسرها إلى إنسان يفهمها ويستطيع أن يواسيها وأن يسد الثقوب النفسية التي تعصف من خلالها أحاسيسها..كأنها زوابع تهز بيتا مهدما»(٥٨).
وكان بإمكان الكاتب اختصار كل تلك الأوصاف بجملة أو ألفاظ قليلة، ولكنه اختار الإسهاب في الوصف لأن تلك خاصية تلازم هذا النوع من الروايات.
٤- القياسات: الأوزان، الحجم، الأوقات، التاريخ، المسافة. يحاول الكاتب وباستمرار أن يستخدم هذه الوحدات ليؤكد اللعبة المذكورة سابقا مع القارئ، فكل شيء مدروس ومحكم قبل تقديمه للقارئ.
«لم يمض على موته ليلة واحدة، ولم تحاول أن تعوضها عنه بقبلة فوق جبينها أو بضمة إلى صدرها...»(٥٩).
«وفى الساعة الحادية عشرة أمسكت بسماعة التلفون..»(٦٠).
«هو انا رايحة مجاهل أفريقيا..دى المسافة ساعتين بالقطر..» (٦١).
«حجرة متوسطة الطول والعرض، تضم ثلاثة أسرة وبجانب كل سرير دولاب صغير، وفى ركن منها مائدة عليها وابور جاز..»(٦٢).
٥- الإستخدام اللغوي والمعجمي والتركيبي: لا بد من التنبيه أن وظيفة اللعبة في هذه الروايات هي تحريك وتنشيط حالة عاطفية معينة، وحتى تتحقق هذه فإن الكاتب يلجأ إلى استخدام أساليب تمويه تتعلق بالاستخدام المعجمي والنحوي والتركيبي للغة. فعلى مستوى الأفعال، نجد أن معظم الأفعال التي يلجأ الكاتب إلى استخدامها تدل على حركة وتفاعل مستمر، وهذه الأفعال غالبا ما تدل على الفعل ورد الفعل، وعلى قوة العاطفة، لذلك، فإن الكاتب بدلا من أن يقول «ركضت الفتاة» يلجأ إلى «انطلقت» وبدلا من «نظرت» يستخدم «أمعنت» الخ. ومثال ذلك في رواية عبد القدوس:
«كل ما تذكره أنها هرعت في الصباح التالي إلى حجرة أمها..»(٦٣).
«وبوغت الأستاذ وقال كأنه يصد عن نفسه اتهاما»(٦٤).
«وبلا وعي رفعت توحيده كفها السمين وهوت به على وجه ابنتها»(٦٥).
«والتمعت عيناها في ذعر كأنها وقعت في هاوية. وقامت بعيدة عنه وصدرها يلهث كأنه يقرع طبول الحرب..»(٦٦).
كما يلجأ الكاتب إلى الإكثار من استخدام الصفات التي ترتبط بالمفاهيم الحسية مثل: الألوان والأصوات والملمس. أو عبارات توضح حالة شعور الشخصيات:
«واختلطت دموع الثلاثة، دموع صادقة حارة..»(٦٧).
«نفس الصوت العميق الذي كانت تتخيل إنه يحدثها به، نفس الابتسامة الهادئة...ونفس الأصابع الطويلة..»(٦٨).
«...وعاد يميل عليها بشفتيه ويملأ وجهها بأنفاسه الساخنة..»(٦٩).
«..تتكلم في صوت خفيض كأنها تتكلم من دنيا بعيدة.. وتسير في خطوات ضيقة كأن قدميها مقيدتان بالأغلال، وتتنهد كأن قضبان السجن تضغط على صدرها»(٧٠).
«وابتسمت عائشة لابتسامة فايزة، ثم قفز إلى عينيها بريق عجيب»(٧١).
ويلجأ الكاتب إلى استخدام صيغة اسم الفاعل واسم المفعول وتوظيفهما في طريقتين: الأولى، لبيان حدوث أكثر من فعل في الوقت نفسه، والثانية، أنها تقترح حالة عاطفية ملازمة أو حالة نفسية أو رد فعل.
«وانتفضت واقفة وهى تبعده عنها قائلة في غضب..»(٧٢).
«ونظر إليها متسائلا وهو لا يزال محتفظا بوجهه الصارم..»(٧٣).
«وردت فايزة وهى تغالب تأثرها من القصة..»(٧٤).
«وابتسمت ساخرة من الجميع...»(٧٥).
«ونظر إليها لمدة متعجبا ونظرت إليها عائشة معجبة، ونظرت إليها سعدية مبهوتة، ونظر إليها الدكتور عوض ساخرا،...»(٧٦).
ويكثر الكاتب أيضا من استخدام الفاعل غير الحي أو المبنى للمجهول، والهدف من ذلك هو التأكيد على أن البطلة لا تتحرك كما تريد وإنما تحركها قوة أخرى:
«وفجأة فتح الباب في عنف، وكأن عاصفة اقتلعته..»(٧٧).
«كانت الأفكار تطوف بها دون أن تتوقف...»(٧٨).
«...أن الهواء النقي بدأ يغسل رئتيها، وينزع عن صدرها ...»(٧٩).
«واستبدت بها دموعها حتى لم تعد تطيقها...»(٨٠).
كما أن هذا النوع من الروايات نادرا ما نجد فيه استخداما للرموز أو الاستعارات أو الكنايات، وبالمقابل فإننا نجد استخدام التشبيه بصورة كبيرة، ويتمثل ذلك في استخدام عبارة «كأن» «كما لو» وما شابه، ومثل هذا التشبيه يتناسب مع هذا النوع الذي يعتمد على البساطة والصور القريبة من القارئ.
«فالتفتت في عنف كأن يدا مجهولة أمسكت برأسها ولفتها رغم إرادتها»(٨١).
«وسمعت صوتا من ورائها كأنه نداء السماء»(٨٢) .
«قال ودموع باهتة ضعيفة تنحدر فوق خديه، كأنها آخر ما بقي من دموع»(٨٣).
«وأخيرا فتح الباب كأن أهل البيت استيقظوا من رقاد طويل..»(٨٤).

الخاتمة

إن ما ذكرناه عن رواية إحسان عبد القدوس يمثل الخصائص العامة للروايات العاطفية، والتي لا بد من الإحاطة بها قبل التعرض لتحليل أو نقد هذا النوع من الروايات، وكما قلنا في موضع آخر فإن لكل نوع من أنواع الرواية أساليب تؤدي إلى حسن التواصل بين الكاتب والقارئ، وإلى خدمة الهدف الأول من كتابة الرواية، وتبعا لاختلاف الأنواع الروائية فإن آليات تحليل العمل الروائي لا بد وأن تختلف أيضا.
لقد تمكن إحسان عبد القدوس من المحافظة على علاقته بالقارئ حيث

أدرك حاجة شريحة من القراء وقدم لها ما يتناسب معها مستخدما لغة تتميز بالسهولة والوضوح في السرد، ولهجة عامية مصرية في الحوار. وابتعد في أسلوبه عن الرمز والغموض والإيحاءات والاستعارات والأساطير الغريبة والتعقيد الزماني والمكاني، وبذلك يكون قد نجح في تطبيق مبدأ «لكل مقام مقال» الذي حثت عليه النظريات القديمة والحديثة، والذي يؤكد على ضرورة التوافق الفكري واللغوي والأسلوبي بين المرسل (الأديب) والمستقبل (القارئ). فالكتابة لقارئ غير مطلع على أحدث النظريات الأدبية والنقدية واللسانية والأسلوبية، تختلف عن الكتابة للنخبة، والكتابة للطفل تختلف عن الكتابة للشباب، والكتابة الموجهة للمرأة تختلف عن الكتابة الموجهة للرجل..الخ. إذن، لماذا نحكم على الكاتب الذي يحاول الوصول إلى الطبقات المختلفة والقراء بمستوياتهم المتفاوتة بعدم المسؤولية وعدم إتقان العناصر الفنية؟ ولماذا لا نقبل بوجود أنواع أدبية مختلفة، كل حسب الهدف المنشود منه، والجمهور القارئ له، والمؤلف المبدع فيه؟

بعد هذا العرض وجدنا أن الأدب العربي يتسم بمعارضة الأنواع الأدبية الجديدة لسببين: الأول: التمسك بالأنواع القديمة قالبا ومضمونا، والحكم على الأنواع الجديدة من وجهة نظر تقليدية، وبمعايير النقد التي تنتمي إلى القديم وليس إلى الجديد، مما أدى في بداية ظهور الرواية إلى معارضتها والوقوف ضدها. والثاني، هو التمسك بالأنواع القائمة ورفض الجديد حرصا على مصلحة القارئ بالاعتماد على المقاييس الأخلاقية، مما سبق وأن ذكرنا أن له صلة بالمؤسسات الإجتماعية أكثر من صلته بالدراسة الفنية.

الهوامش

١- رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (الدار البيضاء: افريقيا الشرق، ١٩٩١)، ص ١٣.

٢- تودوروف تزفيتان، أصل الأجناس الأدبية، ترجمة محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية (العراق) ع ١، ١٩٨٢، ص ٤٧.

٣- انظر عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦) ط٤، حيث وقف طويلا عند أجناس الرواية التي نسميها شعبية، والتي صنفها تحت عنوان «روايات التسلية والترفيه»، معتمدا في تقسيمه على وظيفة الرواية.

٤- لمزيد عن هذه التيارات، انظر عبد الرحمن ياغي، الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ (بيروت: دار الثقافة) ص٧-٢٠؛ أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر (القاهرة:دار المعارف، ١٩٥٨)؛ عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر.

٥- عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية، ص٩١.

٦- انظر عبد الرحمن ياغي، الجهود الروائية؛ أحمد عصام الدين، حركة الترجمة في مصر في القرن العشرين (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).

٧- لمزيد عن الترجمة والمترجمين وأساليبهم يمكن الرجوع إلى عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية، ص ١٢٧-١٤٠. وللمزيد عن هذه الصحف والمجلات راجع عبدالرحمن ياغي، الجهود الروائية، ص٢٣، ٣٠، ٣٥-٣٨، ٤٤، ٦٣-٦٤.

٨- حول استخدام المعايير الأخلاقية، انظر، أحمد إبراهيم الهوارى، نقد الرواية (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣) ط٢، ص٤١-٤

٩- انظر عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية، ص ١٥٢-١٥٧.

١٠- Ashley, B., Reading popular narrative (London: Leicester University Press, 1997), p. 4.

١١- Bigbsy, C. (ed.), Superculture: American Popular Culture and Europe (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press, 1975), p. 23

١٢- نظرية Polysystem أو الأنظمة المتعددة تم تطويرها في السبعينيات من القرن العشرين على يد إعتمار ايفن زوهار Itamar Even-Zohar الذي اعتمد في نظريته على آراء الروسيين الشكليين الخاصة بتأريخ الأدب. وهنا لا يدرس النص الأدبي منفصلا ولكن باعتباره جزءا من نظام أدبي في حالة مستمرة من التفاعل مع الأنظمة الأخرى.ومن هنا فالنص الأدبي جزء من بنية إجتماعية وثقافية وأدبية وتاريخية. ومفهوم النظام الذي يعيش في حالة ديناميكية مستمرة من الصراع للوصول إلى المركزية التي يحتلها الأدب الرسمي هو أهم ما جاءت به هذه النظرية. وقد قدم زوهار آراء مفيدة في مجال دراسة الأب المترجم بشكل خاص وما يحتله من مركز هامشي بالمقارنة مع الأدب المحلي، كما أنه ساهم في تطوير النظرية الخاصة بالأنظمة المتعددة والأنظمة المتجاورة ضمن النظام الأدبي الواحد. أنظر:

London. (, in Venuti, L. (ed.), The Translation Studies Reade«The position of Translated Literature within the Literary Polysystem(Even Zohar, I. and New York: Routledge, 2000(, pp. 192-7

١٣- هذه المقالة تم إعادة نشرها في مجلة فصول، ١٩٨٥، المجلد الخامس، العدد الثالث ص١٨٤-١٨٩.

١٤- ابن خلدون، المقدمة، ص ٦١٢.

١٥- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص١٨٣.

١٦- غالى شكري، أزمة الجنس في القصة العربية (القاهرة: الهيئة المصرية للنشر، ١٩٧١) ص١٩٩.

١٧- Red letters (9), 1983, p. 209.«Mills and Boon Meets Feminism(Jones, Ann, R.,)

١٨- المرجع السابق، ص ٨.

١٩- تيرى إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول، ١٩٨٥، المجلد الخامس، العدد الثالث ص٢٣

٢٠- Red Letters (7), 1978, p. 36.«Natural Boundaries: The social Function of Popular Fictio« Bromley, R.,

٢١- إحسان عبد القدوس، الطريق المسدود، ص ١٩.

٢٢- السابق، ص ٢٠.

٢٣- السابق، ص ٢٠. ٢٤- السابق، ص ٣٤.

٢٥- نفسه، ص ٦٩. ٢٦- نفسه، ص ١٢٤.

٢٧- نفسه، ص ١١١. ٢٨- نفسه، ص ٧.

٢٩- نفسه، ص ١٨. ٣٠- نفسه، ص ٢١.

٣١- نفسه، ص ٤٥-٦. ٣٢- نفسه، ص ٢٩٤.

٣٣- نفسه، ص ٣٢٩. ٣٤- نفسه، ص ٢٤٥.

٣٥- نفسه، ص ٢٥٦. ٣٦- نفسه، ص ٢٥٨.

٣٧- نفسه، ص ٢٦٢. ٣٨- نفسه، ص ٣٣٤.

٣٩- نفسه، ص ٥٦. ٤٠- نفسه، ص ٨٩.

٤١- نفسه، ص ٦٢.

٤٢- Red Letters (14), 1983, p. 9.«Mills and Boon: Guilt Without Se« Margolies, D..

٤٣- المرجع السابق، ص ٩.

٤٤- إحسان عبد القدوس، الطريق المسدود، ص ٤٣.

٤٥- نفسه، ص ٤٤. ٤٦- نفسه، ص ٥٣.

٤٧- نفسه، ص ٧١. ٤٨- نفسه، ص ٧٢.

٤٩- نفسه، ص ٢١٦. ٥٠- نفسه، ص ٢٩٩.

٥١- نفسه، ص ٢٤. ٥٢- نفسه، ص ١٣٥.

٥٣- نفسه، ص ١٥٠. ٥٤- نفسه، ص ١٧٩.

٥٥- نفسه، ص ١٩٢-٣. ٥٦- نفسه، ص ٣٤-٥.

٥٧- نفسه، ص ٨١. ٥٨- نفسه، ص ١٢٠.

٥٩- نفسه، ص ١٢. ٦٠- نفسه، ص ٥٧.

٦١- نفسه، ص ١٧٣. ٦٢- نفسه، ص ١٨٣.

٦٣- نفسه، ص ١١. ٦٤- نفسه، ص ٣٧.

٦٥- نفسه، ص ٦٦. ٦٦- نفسه، ص ١٠٨.

٦٧- نفسه، ص ١٥. ٦٨- نفسه، ص ٤٠.

٦٩- نفسه، ص ٥٣. ٧٠- نفسه، ص ١٤٥.

٧١- نفسه، ص ٢١٥. ٧٢- نفسه، ص ٥٢.

٧٣- نفسه، ص ١١٣. ٧٤- نفسه، ص ١٢٩.

٧٥- نفسه، ص ١٦١. ٧٦- نفسه، ص ٢٢٤.

٧٧- نفسه، ص ١٦. ٧٨- نفسه، ص ٦٨.

٧٩- نفسه، ص ٢٢٦. ٨٠- نفسه، ص ٢٧٦.

٨١- نفسه، ص ٢٥٠. ٨٢- نفسه، ص ٢٦٢.

٨٣- نفسه، ص ٢٧٦. ٨٤- نفسه، ص ٢٨٩.

البحث عن قاعدة للتمثال

(المعري كما يراه الجواهري)

عبدالكريم كاصد*

تواجه دارس شعر الجواهري صعوبات شتى قد لا يجدها، بمثل هذا القدر لدى أي شاعر آخر... وترجع هذه الصعوبات الى أسباب عديدة، منها أن تجربة الجواهري تمتد الى ما يقرب من القرن، وهي في تاريخها الطويل هذا لم تشهد خطا مستقيما في تطورها وما شهدته لم يكن غير تعرجات تخللتها قصائد هي قمم تناثرت هنا وهناك.. قمم لم يتم اكتشافها بفعل دراسة أو نقد وانما نتأت هكذا منذ ولادتها لتلفت إليها الأنظار، مكتفية بنفسها ولم تحتج الى ما يعرف بها أو يشير إليها.

بمثل هذه القمم أسس الجواهري بين شعراء قلة في تاريخنا الشعري قيمته الشعرية، مستبقا القراءة والنقد معا، لاسيما إذا أدركنا أن الجواهري أنشد معظم هذه القمم، أول مرة، أمام جمهوره الحاشد الذي يمثل عينة لجمهوره الأوسع الذي يتلقى شعره وكأنه بإيحاء ووحي إنساني لا يستمد سلطته من السماء وإنما من الأرض غير أن له، في الوقت نفسه، جبروت وقوة الحاضر في كل المناسبات والاحوال على امتداد ما يقرب من القرن.

لم يكن هذا الايحاء صوتا يمثل الشاعر أو لا يمثله.. قناعا يرتديه الشاعر أو لا يرتديه، وإنما هو جزء من كيان حي هو كيان الشاعر الفرد.. إن لم يستطع الشعر التعبير عما يريده فان الشاعر يستطيع بنبرة صوته واهتزاز جسده وحركة يديه أن يفجر ما يريده الشعر أمام جمهوره المتهيئ لأقل الانفعالات انبعاثا، أما إذا تطابق الشعر وجسد الشاعر فتلك الذروة التي تتأسس أو تنبثق في حينها والتي سميناها قمة لاتبالي، بعدئذ بقراءة ولا تأمل، لان اتساع نارها التي اجتاحت مستمعيها، وهم قراؤها فيما بعد وقد اتسعوا، لم تترك لمتأمل فرصة للوقوف عند أجزائها.

* شاعر من العراق

وحتى لو تمت هذه القراءة وهذا التأويل فان قوة الانطباع الأول وحضور المناسبة هما أقوى من أي قراءة أو نقد لاحقين، لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار حراجة القراءة النقدية في التعامل مع ظاهرة شعرية كظاهرة الجواهري.
تقف هذه الظاهرة شامخة حتى تكاد تطغى، أحيانا، على ما حولها من ظواهر أخرى سياسية او اجتماعية او ثقافية، لأنها أي (الظاهرة الشعرية) هي نفسها تلك الظواهر وقد استحالت الى قول فعلي راسخ ليس له تقلب الفعل السياسي والاجتماعي المقول - إذا صح التعبير- ذي الطابع الزائل.
هذا القول - الفعل له من التأثير ما يحيله مرة أخرى إلى ظاهرة لها تجسدها السياسي والاجتماعي في الواقع... ظاهرة تستمد قوتها ثانية من الناس، أي أن سلطة الشاعر ليست مستمدة من اللغة وحدها، وانما هي تستمد هذه القوة من الواقع أيضا، بعد أن استحالت اللغة الى كائن حي هو الشاعر نفسه وقد تلبس قراءه، فأصبح لسانهم ينطقون به، مثلما تلبسوه من قبل.
ليس جمهور الجواهري مجموعا بل مفردا يتقمصه الشاعر الذي يكتب قصيدته دون أن يكون معنيا بما يفهمه القارئ- المستمع، رغم حرصه على هذا الفهم، أو ما لا يفهمه من معان ومفردات عصية على الفهم، يهجسها وقد لا يعيها تماما، وإنما هو معني بالقول الذي يفصح عنه بعد أن أصبح والجمهور شيئا واحدا- مفردا- هو الجواهري نفسه بغضبه ولينه، بضعفه وقوته، بجمعه ومفرده:

حشدوا علي المغريات مسيلة
صغرا لعاب الأرذلين رغائبا
بالكأس يقرعها نديم مالنا
بالوعد منها الحافتين وقاطبا
وبأن أروح ضحى وزيرا مثلما
أصبحت عن أمر بليل نائبا

شعراء كثيرون يتملقون الجمهور، غير أن الجواهري ليس واحدا من هؤلاء... فمفرداته ومعانيه، خاصة به، غامضة ومفتوحة، تمليها مشيئة القول- الظاهرة، القول- الوحي الذي لا يلحقه نقد وإن لحقه فهو طارئ، زائل، هامشي، عرضي، إن لم نقل: كافر بلغة الوحي، والذي يكفره ليس السماء، وإنما الأرض- سلطة الشاعر بين الناس.

أسطورة الجواهري

من هنا نبعت أسطورة الجواهري والخرافات التي لم تنته بعد عن شخصه وشعره وثقافته، بل وتناقضاته التي أصبحت ضرورة «شعرية» مثلما الضرورات الشعرية الأخرى إن لم نقل ضرورة تاريخية، لا تستدعي المغفرة وإنما الفهم، وحتى هذا الفهم لا يعني شيئا وقد أدركه الشاعر نفسه قبل ناقديه، وكتب عنه أبياتا وقصائد شتى منذ مراحله الشعرية الأولى:

ومدحت من لا يستحق وراق لي
تكفيرتي بهجائه عما مضى
ووجدتني مستصعبا إطراء من
أطريته بالأمس طوعا ريضا
نافقت إذ كان النفاق ضريبة
متحرقا من صنعتي متمرضا
ولكم قلقت مسهدا لمواقف
حكمت علي بأن أداري مبغضا

(معرض العواطف ١٩٣٥)

وبعد سنوات تسع من تاريخ كتابة هذه القصيدة سيردد الجواهري المعاني ذاتها في قصيدة لاحقة هي (إلى الرصافي)، لكن عبر شخص الشاعر الرصافي لاشخصه:

وكنت صريحا في حياتك كلها
وكان - ومازال- المصارح نادرا
وقد كنت عن وحي الضرورة ناطقا
وقد كنت عن محض الطبيعة صادرا
وقد كنت في تلك الأماديح شاتما
محيطا بأرباب القرائح كافرا
وإلا فأنت المانع الصغر عن يد
أبت أن تحلى في الجنان اساورا
وأنك أنقى من نفوس خبيثة
تراود بالصمت المريب المناكرا
تعيب على الشعر التحايا رقيقة
وتلثم من «بغل هجين» حوافرا

(إلى الرصافي ١٩٤٤)

قد يكون الجواهري أدرى الناس بتناقضاته منذ قصائده المبكرة، وإذا ما قارنا تناقضات الشاعر بتناقضات ما يحوطه من مؤسسات وأحزاب وأفراد لبدت تلك صغيرة ليست بذات شأن في مجتمع شهد من التناقضات ما يعجز أي فكر أو سلطة عن توحيدها ولم يوحدها، ربما، إلا الشعر، لا بتفرده وتعاليه عنها، وإنما لاحتوائه إياها والنطق بها، ومن ثم الانتساب إليها والتفرد عنها، وهذا ما لم يحققه أي شعر آخر.
ولعل هذا ما يفسر قول الجواهري في ذكرياته: (والشعب العراقي شعب عجيب، حتى الذي لا يقرأ ولا يكتب، يزحف كي يسمع الشعر المثير، سياسة كان، غزلا كان، مدحا كان، شتما كان»(١).
وإذا ما تتبعنا أسطورة الشاعر التي تسهم فيها مخيلة الناطقين بشعره ممن تلبسهم في حياته وبعد موته، فاننا قد ننحرف بتناولها هذا الى مسار آخر ليس شاغلنا(٢)، لأن ما يعنينا في هذه المقالة هو الحديث عن إشكالية تناول شعر الجواهري والصعوبة التي يواجهها المتأمل في شعره للوصول إلى الاستنتاج الدقيق.

ثقافة الشاعر

إن ثقافة الشاعر ومعرفته بالحياة والكتب واللغات لا نستدل عليهما إلا من شعره لاسيما أن مفهوم الثقافة في غاية الاتساع ولا يفضي بنا إلا إلى الوهم ثانية، لذا فان من الأفضل لنا وللقارئ النأي عن أي حديث عام عن ثقافة الشاعر، بل استشفافها من قول الشاعر نفسه، أي شعره، ليتبين لنا مدى معرفته بموضوعه، وقدرة هذا القول على إضفاء الأحاسيس الخاصة القادرة، لعمقها، أن تلهم من الأفكار ما يجعلها ثقافة بحد ذاتها، علينا هنا أن ننظر إلى الشعر، لا من خلال ما يحيط به من أوهام يسهم فيها كل من الشاعر ومريديه أو مؤسساته أو جمهوره، عن عمد أو دون عمد، وإنما من خلال نصه الذي يصبح بدوره فاعلا في الثقافة حتى وإن كان نصا إشكاليا. وبعبارة أخرى هي أننا لا نتناول الشاعر بوصفه منفعلا متلقيا لثقافة ما فحسب، وانما بوصفه

فاعلا ذا أثر ثقافي، لا من خلال ما يدعيه أو ما ينسبه الى نفسه، بل من خلال شعره وحده، بما فيه من دلالات لغوية وسياسية واجتماعية لصيقة بموضوعه.

لو أخذنا قصيدة للجواهري كقصيدة (أبوالعلاء المعري) أو أي قصيدة أخرى لتبين لنا، ربما، ما يدلنا على ثقافة الجواهري أفضل مما تدلنا عليه أوهام مريديه ولأدركنا أكثر صعوبة تناول شعره بما احتواه من نقائض، مما يجعل قارئ شعر الجواهري أو دارسه في غاية الحذر من التعميم الذي لا يجدي فهمه أو فهم أي شاعر كان.

البدء بما هو مندرس

يبدأ الجواهري قصيدته (أبوالعلاء المعري) بهذه الأبيات:

قف بالمعرة وامسح خدها التربا

واستوح من طوق الدنيا بما وهبا

واستوح من طبّب الدنيا بحكمته

ومن على جرحها من روحه سكبا

وسائل الحفرة المرموق جانبها

هل تبتغي مطمعا او ترتجي طلبا

وهي أبيات ذات طابع احتفائي يتوجه فيها الجواهري إلى أبي العلاء المعري القائل:

أقررت بالجهل وادعى فهمي

قوم فامري وأمرهم عجب

أحقا طوق المعري الدنيا بما وهب كما تدعي القصيدة أم كانت دنياه جاحدة في حياته وبعد موته؟ وهل طبب الدنيا بحكمته وسكب على جرحها من روحه أم كانت دنياه بغيضة إليه أشد البغض؟

يروي الدكتور طه حسين في كتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء) أن: «تعصب الفقهاء عليه، وسوء رأي الدينيين فيه، وتلك الحيل التي اتخذها ليخفي على الناس آراءه، هي التي حالت بين العقول وبين فلسفته، فجعلته مجهولا للتاريخ، والمؤرخين، على السواء، مجهول من التاريخ، والمؤرخين، وإن كثر الكتاب عنه قديما وحديثا: من العرب والفرنج، فان الذين كتبوا عنه من العرب، لم يحفلوا إلا بذكائه وذاكرته، ولغته، وإلحاده، يروون فيها الأعاجيب، ويتندرون في وصفها بالأفاكيه، من غير أن يحفلوا بمادة هذا الذكاء، ومصدر هذا الالحاد. وكذلك الذين أرخوه من الفرنج، لم يستطيعوا أن يفهموا فلسفته، لغموض ألفاظه وأساليبه من جهة، ولغموض الكتب والأسفار التي ألفت في الفلسفة الاسلامية عامة من جهة أخرى. على أنهم قد سبقوا المسلمين الى شيء من البحث عن فلسفة الرجل، وإن لم يصلوا منها إلى ما يشفي الغليل».(٣)

ولم يكن الباحثون الآخرون بعيدين عن هذا الاستنتاج، أذكر منهم، على سبيل المثال، محمد مصطفى بالحاج في كتابه (شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى).

ولو أقررنا مع القصيدة أن أبا العلاء طبب الدنيا بحكمته وسكب حقا على جرحها من روحه- وهذا ما نفتقده في شعره المليء بذم الدنيا- فإن من الصعب علينا الاستجابة لهذا البيت:

وسائل الحفرة المرموق جانبها

هل تبتغي مطمعا أو ترتجي طلبا

لأن مخاطبة حفرة أبي العلاء المعري بـ«المرموق جانبها» لا يعمق إحساسا ولا يضيف فهما لأبي العلاء المعري، ولا لشعره، أو فلسفته وإنما هي مجرد نظم لا يقربنا من عالم أبي العلاء، وإنما يبعدنا عنه بعد لفظة «المرموق» عن الشعر في هذا البيت، فطالما ردد أبوالعلاء في شعره رفضه مجاورة الناس حتى في القبر وعزوفه عن أي شرف أو مرتبة أو تكريم:

إذا أنا واراني التراب فخلني

وما أنا فيه قد كفيت مؤونتي

* * *

أأرغب في الصيت بين الأنام

وكم خمل النابه الصيت

وحسب الفتى أنه مائت

وهل يعرف الشرف الميت

* * *

إن التوابيت أجداث مكررة

فجنب الناس سجنا في التوابين

* * *

وهل يحفل الجسم في رمسه

إذا جاءه حاضر فأنتبث

* * *

إذا حان يومي فلأوسد بموضع

من الأرض لم يحفر به أحد قبرا

تمنيت أني بين روض ومنهل

من الوحش لا مصرا حللت ولا كفرا

* * *

ولست أبالي إذا ما بليت

من وطيء القبر أو من حفر

* * *

يا جدثي حسبك من رتبة

أنك من أجداثهم معزلا

هذه وغيرها من الأبيات التي سنذكرها في القصيدة تدل على فهم انطباعي جائز في الشعر وفي الفن عموما، ولكنه لا يدل على معرفة بموضوعه إن لم يكن نقيضا له، وليس في ذلك تقليل من شأن الجواهري وقد أضحت قصيدته هذه نفسها ثقافة بحد ذاتها، أو معلما ذا أثر فعال في واقع الثقافة نفسه، مثلما أضحت صوتا للشاعر، وليس أبوالعلاء إلا ذريعة لموضوع أكبر وذات أخرى، هي ذات الشاعر الجواهري وقد احتوت المجموع فأصبحا ذاتا واحدة.

وليس ذلك غريبا عن المنحى الشعري لدى الجواهري فهذا ديدنه في أغلب شعره، والذي يؤيد كلامنا هذا هو وعي الجواهري نفسه بهذا المنحى الذي يعبر عنه قوله في ذكرياته: «إن القارئ الآن، أو بعد الآن، قد يستغرب، عندما يكشف التاريخ أوراقه كلها، عن الأشخاص والأحداث والمواقف، قائلا: ما علاقة الجواهري بفلان أو فلان بحيث يستوجب أن يقول فيه ما لا يجب أن يقال من المغالاة في التكريم؟. ولا ينطبق هذا على قصيدتي في (أبوالتمن) لوحدها، بل على أكثر من قصيدته كقصيدتي في (الوتري) وفي (كرامي) وغيرهما. ولربما كان أبوالتمن في أكثر من موقف من مواقفه، مستحقا لشيء من ذلك التكريم طبعا، لإثارة الناس ولمجرد مشاركتهم آلامهم وعذاباتهم ولمجرد بغيتي

في أن ينتفض المحكومون على الحاكمين، أي أني لا يخطر على بالي سوى أن تكون القصيدة سبيلا ومدخلا الى الجماهير لا أكثر لأقول الكلمة الجريئة، الحق، ولأعبر عن نفسي وعن خوالجها.(٤)

وما هذا المنحى ببعيد عن قصيدة (أبوالعلاء المعري) التي يعتبرها الجواهري تاج قصائده لا يستثني منها بيتا واحدا- على خلاف قصائده الأخرى- من شعره في ملاحق كتبه.

يقول عنها في (ذكرياتي): في صباح اليوم التالي، الأحد، كانت القصيدة قد تبوأت تاج قصائدي وملكت شغاف قلبي وضفاف مشاعري، وأصبحت المولود الذي انتظرته بفارغ الشوق والصبر واللهفة ومن حسن حظي ان استطعت أن أنهي القصيدة قبل الافتتاح بيوم واحد، ولم يكن لدي متسع لكي أغامر بما يزيد عليها أو ينقص عنها، كما هو شأني في كثير من قصائد غيرها».(٥)

كما يقول عنها في مكان آخر: «وعلى خلاف ما درجت عليه من الاثبات ببعض الأبيات الشعرية في كل مورد يختص بهذه المناسبة أو تلك فانني لا أستثني قصيدة (قف بالمعرة) وذلك بسبب من صعوبة تجزئة البيت والآخر منها، وللقارئ أن يراجعها بأكملها في المستدرك من هذه الذكريات».(٦)

هل كان الجواهري مدركا لغياب موضوعه عندما تخلى عن قصيدة سابقة دالية نظمها عن أبي العلاء كما يورد ذلك في ذكرياته: «ومع هذا كله فقد كان عبثا أن تنجح محاولاتي في الساعة نفسها واليوم نفسه الذي تلقيت فيه هذا النبأ المفاجئ، فسهرت ليلتي الأولى حتى الصباح وألحقتها بأخرى وفي الليلة الثالثة كانت حصيلتي من هذه النهارات والليالي الثلاث، قصيدة (دالية) لا تقل عن السبعين بيتا».(٧)

يقول الجواهري انه صرخ: «وجدته» عندما كتب مطلع القصيدة:

قف بالمعرة وامسح خدها التربا

واستوح من طوق الدنيا بما وهبا

«كدت أوقظ النيام وأنا أعيده بما يشبه الصراخ، هذا هو «أبوالعلاء المعري» «وجدته» (٨)، غير أن ما وجده الجواهري، في الحقيقة، ليس أبا العلاء المعري وإنما الجواهري.. الجواهري الذي كان يتلمس أشياء المعري (قبره، وجهه، عيناه...) لا روحه أو أفكاره ليلتقي، من خلالها، ذاته القلقة الصاخبة التي هي نقيض ذات المعري المتأملة الهادئة المواربة التي لم تفارق مكانها أبدا إلا مرة واحدة عندما رحل الى بغداد وعاد منها خائبا:

يا برج مفخرة الأجداث لا تهني

إن لم تكوني لأبراج السما قطبا

فكل نجم تمنى في قرارته

لو أنه بشعاع منك قد جذبا

إن عدم استجابتي للأبيات التي ذكرتها لا ترجع لكونها ليست من جيد الشعر وإنما لأنها لا تنتمي لأبي العلاء الزاهد حتى عن القبر، مثلما توضح ذلك أبياته التي استشهدنا بها من قبل، وقد تكون أبيات الجواهري هذه أقرب الى موروث الشاعر الثقافي الذي يطالعنا في العديد من القصائد بأشكال شتى تؤدي المضمون ذاته حتى وإن اتخذ صورا مغايرة.

إن علاقة صورة القبر بالكواكب وما يتشعب منها من صور وأخيلة أخرى هي مما يطالعنا كثيرا في قصائد التراث كما في قول أبي الفتح الحسن بن عبدالله بن أبي حصينة في رثاء المعري:

ما كنت أعلم وهو يودع في الثرى

أن الثرى فيه الكواكب تودع

أو كما في قول ديك الجن الحمصي:

ويا قبره جد كل قبر بجوده

ففيك سماء ثرة وسحائب

فإنك لو تدري بما فيك من علا

علوت وبانت في ذراك الكواكب

إن البدء بالوقوف عند القبر بحد ذاته هو امتداد للوقوف على الأطلال. لقد بدأ الجواهري بما هو دارس لدى المعري وليس بما هو حي ليواصل رحلته مثلما كان الشاعر الجاهلي يبدأ رحلته بما هو طللي. ولم تكن رحلة الشاعر إلا في الاتجاه المعاكس لمسيرة أبي العلاء في الحياة. لقد نأى الجواهري عما اقترب منه أبوالعلاء.

لم يكن القبر شاغل أبي العلاء قط وهو لم يرد إلا في أبيات لا تحتفي بقبر ولا بحفرة، فلماذا ابتدأ الجواهري بالقبر إن لم يكن تقليدا طلليا للقصيدة ومدخلا لموضوعه الرئيسي الذي هو ذاته والناس؟

قد نتذكر هنا التعليق الساخر للدكتور طه حسين على قول أبي العلاء المعري:

وكأن الهلال يهوى الثريا

فهما للوداع معتنقان

«فأما البيت فإنما يشير الى اجتماع الهلال والثريا في برج الحمل كما يقول الشراح. ولعمر أبي العلاء لو اعتنق هذان العاشقان لدهمت الفلك داهمة، ولأصابه خطب عظيم».(٩)

ولعل هذه الطرفة تنطبق على بيتي الجواهري الآنفي الذكر.

وقد يبدو طريفا أيضا أن نتذكر هنا بيت أبي العلاء المنكر على النجوم أن تمتلك حسا أو عقلا:

قالت رجال عقول الشهب وافرة

لو صح ذلك قلنا: مسها خرف

غير أننا لا نذهب هذا المذهب في فهم الشعر، وما بيتا الجواهري إلا استعارة شاعت في الشعر العربي ومدخل لموضوع يصطرع في داخله ثلاثة أقطاب هم الشاعر وجمهوره والمعري.

لم يكتف أبوالعلاء بالعزوف عن الشرف والرتبة والتكريم وعزلة القبر بل تمنى ما هو أكثر من ذلك: عدم تكريم جسده إذا ما حل به ريب المنون وطرح جسده على الأرض ليتنازعه الوحش والطير:

لا تكرموا جسدي إذا ما حل بي

ريب المنون، فلا فضيلة للجسد

* * *

إن صح تعذيب رمس من يحل به

فجنباني ملحودا ومضروحا

الوحش والطير أولى أن تنازعني

فغادراني بظهر الأرض مطروحا

يتردد ما هو مندرس في أبيات الجواهري الأخرى ليستعيض عما هو جوهري في موضوعه، بما هو عرضي ولا أدري ما هو شعور الدكتور طه حسين عندما سمع هذه الأبيات ينشدها الجواهري أمامه ويشير إليه كما يذكر ذلك الجواهري في ذكرياته:(١٠)

رأس من العصب السامي على قفص

من العظام إلى مهزولة عصبا

أهوى على كوة في وجهه قدر

فسد في الظلمة الثقبين فاحتجبا

وقال للعاطفات العاصفات به

الآن فالتمسي من حكمه هربا

الآن يشرب ما عتقت لاطفحا

يخشى على خاطر منه ولا حببا

الآن قولي إذا استوحشت خافقة

هذا «البصير» يرينا آية عجبا

هذا البصير يرينا بين مندرس

رث المعالم، هذا المرتع الخصبا

لا أجد وصفا أشق من هذا الوصف في بيته الأخير الذي يراد به الوجه المتأثر بانطماس العينين والذي لم يورده الجواهري إلا لإيراد مفارقة بسيطة هي خصب عقل أبي العلاء واندراس وجهه الرث المعالم، على حد تعبير الجواهري في قصيدته، وكأنه لم يكتف بما أورده في البيت السابق من وصف لا لزوم له في حضرة أعمى آخر هو عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين:

أهوى على كوة في وجهه قدر

فسد بالظلمة الثقبين فاحتجبا

القفز على الموضوع

إنها أبيات لا تحيل إلى موضوع، ولا إلى ذات، وإنما هي كمن يدعي معرفة موضوع فيحوم حوله أو يقفز إلى موضوع آخر ولم يكن موضوع الجواهري الآخر إلا هذا الذي ينسبه إلى أبي العلاء:

يا حاقر النبع مزهوا بقوته

وناصرا في مجالي ضعفه الغربا

وشاجب الموت من هذا باسهمه

ومستمنا لهذا ظله الرحبا

ومحرج الموسر الطاغي بنعمته

أن يشرك المعسر الخاوي بما نهبا

والتاج إذ تتحدى رأس حامله

بأي حق وإجماع به اعتصبا

ويصبح سؤالنا ذا دلالة حقا عندما نتذكر أن طه حسين أشار في كتابه (أبوالعلاء المعري في سجنه) إلى أن أبا العلاء «كان يكره الحديث عن آفته»(١١) ولا أظن أن طه حسين بعيد عن هذا الكره أيضا.

يذكرني إلحاح الجواهري على آفة أبي العلاء بإلحاح المتنبي على سواد كافور. هذا الإلحاح الذي هو مظهر من مظاهر النظم حين يجد الشاعر نفسه ملزما على طرق موضوع لا يملك منه شيئا. ومن أمثلة ذلك في شعر المتنبي هذان البيتان:

إنما الجلد ملبس وابيضاض الـ

نفس خير من ابيضاض القباء

من لبيض الملوك إن تبدل اللو

ن بلون الأستاذ والسحناء

وليس أدعى للغرابة من طلب القصيدة، إن لم نقل شاعرها الجواهري، من أبي العلاء أن ينور له ما هو فيه من مدلج:

نور لنا، إننا في أي مدلج

مما تشككت إن صدقا وإن كذبا

وكأن أبا العلاء ليس هو قائل هذين البيتين:

وبصير الأقوام مثلي أعمى

فتعالوا في حندس نتلاطم

* * *

سألتموني فأعيتني إجابتكم

من ادعى أنه دار فقد كذبا

وفي الحقيقة أن أبا العلاء لم يعمم الشك إلا في مسائل الغيب، كما يرى الدكتور طه حسين: «ولأبي العلاء ابيات عمم فيها الشك وجعله مطلقا، فظن الذين لم يفقهوه أنه إنما يريد نفي الحقائق، ولو فطنوا لمغزى الرجل لعرفوا أنه لا يعمم الشك إلا في مسائل الغيب، فأما عالم الشهادة، فلا يبسط أبوالعلاء ظل الشك عليه، فمن ذلك قوله:

أصبحت في يومي أسائل عن غدي

متخبرا عن حاله متندسا

أما اليقين فلا يقين وإنما

أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا

فهذان البيتان لا يتناولان إلا ما يضمر الغيب من المخبئات (١٢)

ومثلما هو بعيد عن اليقين في ما يضمر الغيب فهو أيضا أبعد الشعراء عما ينسب إلى الكذب.

يقول الدكتور طه حسين أيضا: «ولذلك ظن الذين كتبوا دائرة المعارف الإسلامية أن الرجل كان يخدع الناس بإظهار الاصلاح في شعره. وبعض هذا الظن صحيح فإنه كثيرا ما يثبت البعث وكثيرا ما ينفيه، وكثيرا ما يثبت الجبر، ثم لا يكره أن يثبت الاختيار، وكثيرا ما يهزأ بالدين، ثم لا يكره أن يحث عليه. فهذا التناقض كان مقصودا من غير شك، وقد ذهب به مذهب اللبس والتعمية، غير أنه لم يستطع أن يخفي علينا أمره، وإن أخفاه على معاصريه أو كاد. فنحن لا نستعين القاموس واللسان وحدهما على فهم لزومياته، بل نستعين المنطق، وعلم النفس أيضا، وهما كفيلان بايصالنا الى حقيقة ما يريد».(١٣)

يخيل لي أن فعل الأمر «نوِّر» هو أسلوب أكثر مما هو موضوع لدى الجواهري فهو يتكرر في قصائده الأخرى بوصفه صيغة لا مضمونا، فها هو يخاطب المتنبي في قصيدة (فتى الفتيان.. المتنبي) بعد أكثر من أربعين سنة على كتابة قصيدة (قف بالمعرة) بمثل ما خوطب به أبوالعلاء:

وضوِّ لنا فقد تهنا ضياعا

وخب بنا فقد شلت خطانا

ولا أعتقد أن ثمة فرقا بين «نوِّر» و«ضو» إلا ما أوجبه الوزن من استبدال اللفظتين إحداهما بالأخرى، وإذا كان ثمة ما يدعو إلى مخاطبة أبي العلاء بمثل «نوِّر لنا....» إلا إذا كان ذلك محض أسلوب، فما يشغل الشاعرين المعري والجواهري جد مختلف، الأول لا يشغله قبر والثاني لا يشغله غيب، فهما مفترقان منذ البدء وما التقاؤهما إلا مناسبة هي أسلوب بحد ذاتها.

إن انفعال الشاعر الطاغي بموضوعه لا يحيل إلى الموضوع في قصيدته وهذه مفارقة لا تزال قائمة في أغلب شعرنا- وإنما يحيل الى ذات الشاعر التي تبدو هنا هي الموضوع الرئيسي:

بكى لأوجاع ماضيها وحاضرها

وشام مستقبلا منها ومرتقبا

حنا على كل مغصوب فضمده

وشج من كان، ايا كان، مغتصبا

في هذين البيتين كالأبيات السابقة لا أجد إلا صورة الجواهري، أما أبوالعلاء الغائب في هذه القصيدة فهو يحضر في ذاكرتي عبر أبياته التالية:

كلاب تغاوت أو تعاوت بجيفة

وأحسبني أصبحت ألأمها كلبا

* * *

في البدو خراب أذواد مسومة

وفي الجوامع والأسواق خراب

* * *

اصاح هي الدنيا تشابه ميتة

فنحن حواليها الكلاب النوابح

* * *

قد أنسوني بايحاشي إذا بعدوا

وأوحشوني في قرب بايناس

* * *

جزى الله عني مؤنسا بصدوده

جميلا ففي الايحاش ما هو إيناس

تخافين شيطانا من الجن ماردا

وعندك شيطان من الأنس خناس

ومـا حمـــدي لآدم أو بنيه

وأشهـــد أن كلهـم خسيس

* * *

شر أشجـار علمــت بهــا

شجـــرات أثمـــرت ناســا

* * *

فليت حواء عقيم غدت لا

تلــد النــــاس ولا تحبــل

وهناك عشرات الأبيات والقصائد في ذم الناس والدنيا:

تفرقوا كي يقل شركم

فإنما الناس كلهم وسخ

الشر طبع...

والناس ضأن....

ما أشبه الناس بالأنعام....

بني حواء كيف الأمن منكم....

ودنياك مثل الإناء الخبيث....

أما المستقبل الذي شامه فتعبر عنه الأبيات المتجهمة التالية:

فإن يك رذلا عصرنا وأنامه

فما بعد هذا العصر شر وأرذل

* * *

فلا تأمل من الدنيـا صلاحـا

فـذاك هــو الذي لا يستطــاع

قطعنا إلى السهل الحزونة نبتغي

مسارا فلم نلف اليسير ولا السهلا

فلا تأمل الأيام للخـير مرة

فليست لخير أن يظن بها أهــلا

* * *

متى أسألك في يومي دليلا

أجدك به على غده تحيل

نعم لاح الهلال فصار بدرا

وعاد لنقصه فهو النحيل

لعل الأقرب إلى فكر أبي العلاء القول إنه سخر من ماضي الدنيا وحاضرها ولم يسلم من سخريته لا سماء ولا ارض، وما لزومياته ورسائله ومنها رسالة الغفران إلا تأكيد لما قلناه، وهو ليأسه من الدنيا ماضيا وحاضرا لم يشم مستقبلا قط ولا مرتقبا، وما شامه هو الرحيل من العاجلة وهذا ما لم يتحقق له أيضا:

دنياي هل لي زاد أستعين به

على الرحيل فاني فيك محتبس

ولعل ما يؤيد قولنا هذا هو قول طه حسين «لم يعن أبوالعلاء من غرائز الإنسان إلا بما يتصل بالأخلاق، وقد اكثر البحث وأطال التفكير، فلم ينتج له ذلك إلا أن الانسان شرير بطبعه، وأن الفساد غريزة فيه، ولذلك لم ينتظر له اصلاحا، ولم يرج لأدوائه شفاء، ولاشك في ان الآلام التي بلاها في حياته، والآثام التي رآها في عصره، هي التي قوت في نفسه هذا الرأي، حتى ملأ شعره ونثره، ولم تكد تخلو منه قصيدة في اللزوميات(١٤)

ولو شئنا أن نتحدث عن نظرة أبي العلاء الفلسفية للزمن لأمكننا القول مع (سامي علي) في كتابه (أغاني الليلة القصوى) الذي تضمن مقدمته المكتوبة باللغة الفرنسية، وترجمته لنصوص من لزوميات المعري: «إن الماضي والمستقبل كفا لدى أبي العلاء عن الوجود لصالح البرهة المتكررة»(١٥)، مشيرا إلى قول أبي العلاء: «كأنني بين يدي برهة».

موقف فلسفي أم عاطفي

أما حنوه على الأنعام والطيور كما جاء في بيت الجواهري:

لم ينس أن تشمل الأنعام رحمته

ولا الطيور ولا افراخها الزغبا

فلأنه وجد فيهما صورة نفسه، فهما، مثله، ضحية شر الإنسان.

يخاطب المعري الطير:

فر من هذه البريــة فـي الأر

ض فما غير شرها لك حاصل

فشعاري: قاطع وكان شعارا

لتنوخ في سالف الدهر واصل

واطلب الرزق بالمرور من الشج

راء لا مــن أسنــة ومناصــل

وتشبه بالطير تغدو خماصا

وتعد البسار مـلء الحواصــل

ويبدو في محاورته الغراب رفيقا به لائما البشر:

جر يا غراب وأفسد لن ترى أحدا

إلا مسيئا وأي الخلق لم يجر

فخذ من الزرع ما يكفيك عن عرض

وحاول الرزق في العالي من الشجر

وما ألومك بل أوليك معــذرة

إذا خطفت ذبال القوم في الحجر

فآل حواء راعوا الأسد مخدرة

ولم ينــادوا بسلــم ربــة الوجــر

ومن أتاهم بظلم فهو عندهم

كجــالب التمر مغتــرا الى هجــر

هم المعاشر ضاموا كل من صحبوا

من جنسهم وأباحوا كل محتجر

لو كنت حافظ أثمار لهم ينعت

ثم اقتربت لما أخلوك بالحجـر

على أن موقف أبي العلاء يتجاوز ما يمكن أن نسميه حنوا أو رحمة إلى ما هو أعم لتشمل رحمته حتى الضاريات من الفرائس ولعل هذا الميل إلى التعميم هو ما دفع طه حسين وباحثين آخرين الى الرأي القائل إن اللزوميات هي أقرب إلى الفلسفة منها إلى الشعر وأن جيدها قليل:

أذود عن الفرائس ضاريات

وأعلم أن غايتها افتراسي

وحين نصل نهاية قصيدة الجواهري تغيم صورة المعري ومعها، ويا للغرابة، صورة الشاعر فلا نتعرف عمن يتكلم الجواهري:

أمنت بالله والنور الذي رسمــت

به الشرائع غرا منهجا لحبا

وصنت كل دعاة الحق عــن زيغ

والمصلحين الهداة العجم والعربا

وقد حمدت شفيعا لي على رشدي

أما وجدت على الاسلام لي وأبا

فنحن، للأسف، لم نتلمس هذه الأم وهذا الأب لا في شعر الجواهري ولا في شعر المعري الذي يمتلئ بمثل هذه الأبيات الهاجية للدين والإسلام:

رحلت فلا دنيا ولا دين نلته

وما أوبتي إلا السفاهة والحمق

* * *

سيسأل قوم ما الحجيج ومكة

كما قال قوم ماجديس وماطسم

* * *

أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنما

ديانتكم مكر من القدماء

* * *

هفت الحنيفة والنصارى ما اهتدت

ويهود حارت والمجوس مضلله

اثنان أهل الأرض ذو عقل بلا

ديــن وآخــر ديــن لا عقــل لــه

* * *

حديث جاء عن هابيـ

ـل في الدهر وقابيلا

وطير عكفـت يومــا

على الجيش أبابيلا

متى ترحل عن دنيــا

تزيد الأهل تخبيــلا

ولعل هجاءه الأنبياء أشهر مما نورده هنا:

ولا تحسب مقال الرسل حقا

ولكن قول زور سطروه

وكان الناس في عيش رغيد

فجاءوا بالمحال فكدروه

أما إيمان أبي العلاء بالله فمبعثه الخوف كما تدلنا أبياته هذه:

خلقت من الدنيا وعشت كأهلها

أجد كما جدوا وألهو كما لهو

وأشهد أني بالقضاء حللتهـا

وأرحـل عنهــا خائفــا أتــأله

ويمكن القول، مع الدكتور طه حسين، إن عاطفة أبي العلاء الدينية لا تظهر حتى في ديوانيه السابقين على اللزوميات، أي سقط الزند والدرعيات.

يقول الدكتور طه حسين: «تكاد العاطفة الدينية لا تظهر في سقط الزند، بل ربما نم هذا الكتاب على الشاعر بضعف الأثر الديني في شبيبته، وأنه لا يتخذ هذا الأثر إلا لونا ظاهرا. وليس حظ الدين من سقط الزند بأكثر من حظه في الدرعيات أي أنه لا يكاد يوجد او يحس»(١٦).

وإذا كان شعر المعري ونثره مليئين بالشكوك والإيهام والاستبطان والإلغاز كما ذكرنا فان قصيدة الجواهري واضحة مليئة باليقين وثقة الشاعر الساخط المؤمن بمستقبله ومستقبل ناسه.

إن الجواهري ينأى عن أبي العلاء كلما اقترب منه، فهل هناك ما هو أبعد من هذا القول عن فهم أبي العلاء:

من قبل ألف لو أنا نبتغي عظة

وعظتنا أن نصون العلم والأدبا

وكأن (أبوالعلاء) لم يكتب رسالة الغفران ساخرا من أدباء عصره، مجسدين في شخص ابن القارح، بلغة مواربة فذة لها مستوياتها العديدة التي أفصحت عنها كتب ومجلدات عديدة، وربما ستستغرق آلاف الصفحات مستقبلا. أذكر من هذه الكتب: «أبوالعلاء المعري» للشيخ العلايلي، «القص، التخيل، السخرية في رسالة الغفران» لفرج بن رمضان، «البنية القصصية في رسالة الغفران» لحسين الواد.. وغيرها الكثير.

وكأن أبا العلاء ليس هو صاحب هذه الأبيات الشهيرة:

ما ثعلب وابن يحيى مبتغاي به

وإن تفاصح إلا ثعلب ضبحا

* * *

وما أدب الأقوام في كل بلدة

إلى المين إلا معشر أدباء

فرقا شعرت بأنها لا تغتني

خيرا وأن شرارها شعراؤها

* * *

أف لمــا نحـن فيــه مــن عنت

فكلنا في تحيل ودلس

ما النحو ما الشعر ما الكلام وما

مرقش والمسيب بن علس

* * *

وكل أديب أي سيدعى الى الردى
من الأدب لا أن الفتى متأدب
(الأدب: الدعوة إلى الطعام)

* * *

وما العلماء والجهال إلا
قريب حين ينظر من قريب

* * *

وما شعراؤكم إلا ذئاب
تلصص في المدائح والسباب

* * *

وسوائل الأشعار غير لوابث
ولو ارتدين سوائر الأشعار

غياب الموضوع وبدائله

سأورد في الأخير ما أورده الجواهري عن القصيدة الحائية التي كتبها الشاعر السوري بدوي الجبل عن أبي العلاء المعري في المناسبة ذاتها وقد إلتقاه مصادفة في أحد مقاهي دمشق.

يقول الجواهري في ذكرياته: «قلت له: «قبل كل شيء أنت قادم، فهات ما عندك» ومد يده، وكأنها معدة أن تمتد هي بنفسها إلى جيبه، وأخرج أوراقا براقة، جميلة، منقحة، وهي قصيدته (الحائية). كانت القصيدة وكأنها تتحدث عن (موسوليني) والقوى الباطشة والسلاح- (وعلى الصفاح) لا يبدل من ذلك شيئا_ عطر التفاح، لكأني بشخصية المعري، وحياته المنسوجة من تواضع، وبساطة، وتحريمه أكل الحيوان وما تدر من ألبانها، وبالطبع تحريمه أن يذبح أمامه، وقد شبهت ببديل مناقض آخر بطاش ومتجبر».(١٧)

وإذا كانت قصيدة بدوي الجبل قد شبهت ببديل مناقض لأبي العلاء هو موسوليني فان قصيدة الجواهري لم تكن بعيدة عن هذا الوصف، غير أن البديل المناقض الآخر لأبي العلاء عند الجواهري هو «المفكر الثوري» وليس موسوليني. ولا أعتقد أن شاعرا ثائرا كالجواهري يصعب عليه إيجاد ما يتلمسه في شعر المعري للوصول إلى غرضه، فالمعري صنوه في مقت الحاكمين:

مل المقام فكم اعاشر أمة
أمرت بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية واستجازوا كيدها
فعدوا مصالحها وهم أجراؤها

* * *

وارى ملوكا لا تحوط رعية
فعلام تؤخذ جزية ومكوس

* * *

يسوسون الأمور بغير عقل
فينفذ أمرهم ويقال: ساسه
فأف من الحياة وأف مني
ومن زمن رئاسته خساسه

* * *

ملكوا سبيل الرشد بل
ملأوا الديار ضواريا ومزاهرا

* * *

وإن أحسن من تعظيمهم رجلا
صفرا من الحكم التعظيم للحجر

* * *

يدعون في جمعاتهم بسفاهة
لأميرهم فيكاد يبكي المنبر

* * *

هل الأمراء إلا في خسار
أو الوزراء إلا أهل خسر

* * *

ملوكنا الصالحون كلهم
زير نساء يهش للزيره

وفي المعري رحمة حقا:

إذا وهــب الـلـه لي نـعـمـة
أفدت المساكين مما وهب
فامنح ضعيفك إن عراك ولو
نزرا ولا تصرفه بالكهر
فاجبــر فقيرا بعطــاء لــه
إن كان في طولك أن تجبره
رفيقك أسرى في يديك فلا تكن
غليظا عليهم واتق الله في الأسر

* * *

ساس الأنام شياطين مسلطة
في كل مصر من الوالين شيطان
من ليس يجعل خمص الناس كلهم
إن بات يشرب خمرا وهو مبطان

* * *

والعصا للضرير خير من القا
ئد فيه الفجور والعصيان

ولكن هذه الأبيات ما هي إلا قطرات في بحر تشاؤمه وفلسفته، لا تستغرق شعره أبدا ولا تعكس إلا جانبا ضئيلا من جوانب شخصيته المعقدة في علاقتها بالانسان والكون. وبعضها من الشيوخ ما يجعل معرفتنا بها نافلة لا تفضي إلى موضوع ولا إلى فهم دقيق لشخص المعري حتى وإن كانت معرفتنا مجسدة بقصيدة شهيرة كقصيدة (أبوالعلاء المعري). ومن أبياته الشائعة هذه بيته الشهير الذي قاله في مطلع شبابه:

ولو أني حبيت الخلد فردا
لما أحببت في الخلد انفرادا

إن اتخاذ مثل هذه الأبيات منطلقا لفهم المعري وشعره والمحاججة بها، دون النظر إلى مجمل أعماله لا يعبران إلا عن نظرة ضيقة، تبريرية. إنهما اقتراف لخطأ شبيه بخطأ من يجهد لمحاججة طه حسين ببيت أبي العلاء:

وليس اعتقادي خلود النجوم
ولا مذهبي قدم العالم

نافيا ما أورده في كتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء) من أن أبا العلاء كان يقول بقدم العالم، لسبب بسيط وهو أن رأي أبي العلاء لا نستشفه من

بيت واحد وانما من مجمل شعره، حتى وإن كان هذا البيت صريحا واضحا في تعبيره، وكان ذلك الكل مواربا شديد التعقيد. وهذا ما فعله طه حسين الذي لم يكن غافلا عن هذا البيت ولا عن اتخاذ ابي العلاء التقية أحيانا لستر آرائه عن الناس، حذرا من شرهم.
يمكن القول مع (سامي علي) إن حنو أبي العلاء على الحيوان، أليفا كان أم ضاريا، يعكس رفضه المشاركة في ما يراه من فناء شامل حوله، وما يرتكبه البشر من مجازر بحق الحيوان عن وعي(١٨) وهذا ما لم يدركه أيضا، على وضوحه، من نعتوا أبا العلاء بالعدمية، لأن الحب الذي يسميه (سامي علي) أموميا، لم ينسحب كليا عن عالم المعري، مع الضوء.(١٩)
لعل البيت الوحيد الذي يقربني من صورة ابي العلاء كما أرى هو

على الحصير وكوز الماء يرفده
وذهنه ورفوف تحمل الكتبا

لا نشك أن الشاعرين بدوي الجبل والجواهري كانا على اطلاع على شعر أبي العلاء المعري، ولكننا نشك أنهما كانا على معرفة عميقة بهذا الشعر وذلك لما يتضمنه هذا الشعر من أبعاد فلسفية تجعل شاعرين من نمط الجواهري وبدوي الجبل مرتبكين أمامها بثقافتهما التقليدية التي لا تتعدى ربما قراءة الشعر وحفظه وما يدور حوله من روايات وأخبار ونقود.
لقد أدرك بعض النقاد القدامى هذه الصعوبة، فهذا البطليوسي يقول عن شعر أبي العلاء: «ومن شأن أبي العلاء أن يومئ إلى المعاني أيماء خفيا، ولذلك تعقد كثير من شعره، وجرى مجرى الألغاز».(٢٠)
بل اننا نذهب أكثر فنقول إنه قد تخونهما حتى معرفة ألفاظه».(٢١)
هل في كلامنا هذا مثلبة للجواهري؟ هل سيكون للقصيدة ذلك الصدى وتلك المنزلة لو أن الجواهري أخلص لموضوعه ولم يخلص لذاته؟ ولولا رؤيته السياسية أكان لقصيدته مثل هذا التأثير إن لم يكن في الحاضرين من المؤتمرين فعلى الأقل في الجمهور الغفير من قرائه العراقيين بشكل خاص الذين تمثلهم الجواهري قبل أن يقرأوه؟ أو كان لبيته:

لثورة الفكر تأريخ يحدثنا
بأن ألف مسيح دونها صلبا

هذه المنزلة التي جعلته يتصدر صفحات جرائدنا الأولى.
إنني أترك هذه الأسئلة للباحثين ودارسي الشعر، ومن يهمهم هذا الموضوع، ولكنني أشير إلى أن الجواهري لم يكن الشاعر الوحيد في هذا المنحى، وإنما هو منحى غلب ومازال يغلب على معظم شعرنا، وبدلا من أن تكشف الدراسات النقدية عن هذا المنحى لتخليص شعرنا العربي منه، نجد أنها لا تعمل إلا على ترسيخه، وإذا كانت هذه القصيدة مكتوبة في منتصف الأربعينيات فان شعرنا الحديث في الكثير من نماذجه يبدو كلاسيكيا في جوهره، لم يتخط هذه المعضلة التي واجهت الجواهري.
لقد كان الجواهري قادرا على تخطيها في إخلاصه لذات الشاعر، وإن ضحى بموضوعه، أما شعرنا الحديث فقد أضاع الاثنين معا (الذات والموضوع)، في الكثير مما قرأناه عن شخوص الماضي، وإلا فأين هو المعري في قصيدة شاعرنا الحديث الذي يخاطب المعري بهذا الكلام النثري البارد وكأن المعري نيتشة أو واحد من مفكري قرننا العدميين:
«أنت متعدد- تقول الشيء ونقيضه في آن. لكنك، مع ذلك، لست متناقضا، وأنت لا تعني بما يسمي «الحقائق»، وإنما تعني باكتشاف لحظات العدم والشك والحيرة، فيما تعرض حالات الوجود، قاذفا قارئك في مناخ من العدمية، لا بوصفها نظاما، بل بوصفها هواء العالم ونكهته وحركته، ألهذا لا تؤسس إلا ما يشكك ويفكك، ويهدم؟».(٢٢)
في هذا الشعر لا تتجلى محنة شعرنا بل ومحنة نقده.
من هنا نجد أن الجواهري الذي احال موضوعه إلى مرآة بدلا من أن يكون مرآة موضوعه، لم يقترب من حاضره فحسب، بل وأصبح ناطقا باسمه أيضا، وليست موضوعات الماضي والحاضر إلا ذرائع لصورة الحاضر الذي تختصره صورة الشاعر وقد احتوى قارئه بعد أن توافقا بلا تواطؤ ولا إرغام ولا مماحكات ثقافية أو شكلية، بل هو اتفاق طوعي لم يكن للتنظير دخل فيه قط.
لعل علاقة الجواهري بجمهوره هي من الفرادة ما يجعلها موضوعا لأهم التأملات في النقد.

منزلة الجواهري الشعرية

وإذا تمعنا في مرحلة الجواهري وشعره وتناقضات كليهما، فلا يواجهنا وضع الجواهري الشاذ، وسط حركة الشعر الحر، وإنما وضعه في حركة الشعر العمودي نفسه، فهو لا يشبه مجايليه أبدا، ولربما لم يطلع على نتاجات بعضهم أو يعنيه نتاجهم، فهو إذا كان لا يشبه امين نخلة، ولا بشارة الخوري، وعمر أبوريشة، ولا الياس ابوشبكة او جماعة أبولو، فاني لا أظنه كان معنيا بنتاجات شعراء كابراهيم ناجي أو التيجاني أو صلاح لبكي وغيرهم، وربما لم يسمع ببعضهم، بل انه غير معني حتى بشاعر كبدوي الجبل إلا لشهرته، فليس مثل هذا الشعر المتصنع المتأنق المقلد، حرفيا أحيانا، للأقدمين وشوقي، ما يستهوي شاعرا متدفقا، لا يجد إلا نفسه في قصيدته كالجواهري.
هذا ما عبرت عنه كلماته التي استشهدنا بها عن بدوي الجبل، ولم يكن الجواهري بعيدا عن الصواب في تقييمه هذا، فقصيدة بدوي الجبل عن أبي العلاء تبدو لنا اليوم، أشد غربة عن موضوعها لقوافيها المتكلفة (النفاح، الصحصاح والجحجاح..) وسذاجة ابياتها (الوحدة الكبرى تهلل فجرها...) ونسجها على منوال قصيدة أحمد شوقي (الربيع ووادي النيل). فأية مفارقة أن يتحدث شاعر عن المعري ويضع نصب عينيه مثالا آخر نقيضا هو شوقي إن الجواهري نسيج وحده غريبا في حركة شعرية متسعة الحدود تألفه كلما ابتعدت أكثر عن عمود الشعر، ومألوفا لدى جمهوره العريض كلما بدا غريبا في ألفاظه ومعانيه.
وفي وسط هذه التناقضات كان الجواهري مطمئنا، وهو يشهد المنابر تعود ثانية على الشعر، من خلال الشعر الحر نفسه، مؤكدة صحة العلاقة بين الشعر والقارئ – المستمع.
في بداية الخمسينيات كانت نماذج الشعر الحر المتطورة، كـ(إنشودة المطر) و(بويب)، ابعد ما تكون عن المنابر، أما نماذجه المتأخرة فقد أصبحت تنشد من على المنابر، كما تشهد على ذلك المهرجانات التي أصبح الشعراء يتسابقون إليها بلا استثناء، حتى الذين لم يستطيعوا سماع أصواتهم أنفسهم.
ثمة مفارقات أشد حيرة وهي أن انتشار اسم الجواهري لا شعره وسط قراء الوطن العربي الكبير حدث بعد ترسخ حركة الشعر الحر، هل هي دلالة على قوة اسم الجواهري أم شعره؟ هل هي دلالة على نزوع نقدنا إلى الاعلام وإعلامنا الى الاعلام؟ أهي علامة فأل أم نحس أن يشيع اسم شاعر أو أديب دون شعره أو أدبه؟

آخر الشعراء الكلاسيكيين:

كل هذه التساؤلات غفل عنها النقد وانشغلت الكتابات بما هو تقريضي مرددة ما أصبح بديهيا وما هو ببديهي مثل: آخر الشعراء الكلاسيكيين»، «آخر العظام»، «آخر العمالقة»... الخ، وكأننا في حلبة رومانية لا في حضرة شعر، وكأن مسيرة الشعر الحر خارج الزمن.. زمن لشعراء وتاريخه.. لربما سنفتقد غدا حتى مثل هذه المقالات عن الأموات لننشغل بتقريظ الأحياء لا لسبب، إلا لأن بعض هؤلاء من ذوي العلاقات المؤسساتية البديلة لجمهور الجواهري والتي لا مجال فيها لميت أو حي سوى نفر من الشعراء امتلكوا من القدرات ما جعلهم صورة ثقافية لما هو سياسي وان تظاهروا برفضه.

إذ كان الجواهري قد استبدل فعل الحاضر السياسي المقول بالقول الشعري الفاعل حقا، فإن هؤلاء استبدلوا الفعل الشعري بالقول المؤسساتي الذي أصبح طاغيا، فلا نجد أي علامة من علامات الاختلاف في ثقافتنا المختلفة.

لم يكن الجواهري في شعرنا العربي عائقا مثلما كان الشاعر (ملتن) عائقا في الشعر الانجليزي، إذا ما سلمنا بما قاله (إليوت) في مقالتيه الشهيرتين عن ملتن– وهذه مفارقة أخرى– وإنما كان في منأى عن أي صراع، مثلما كان شعرنا الحديث– وأعني هنا الشعر الحر– بمنأى عنه يتطلع إليه شعراؤه من بعيد، وأحيانا باعجاب وهم يعبرونه الى المستقبل.

وعندما أقول من بعيد فانني أعني ذلك، لأن اغلب الشعراء المحدثين، ولا سيما العراقيين منهم، كانوا متأثرين بشعراء لبنانيين أو مصريين كعلي محمود طه، وإلياس أبي شبكة. والمفارقة الأهم في كل ذلك هي أن الجواهري الكبير لم يترك خلفه أحفادا، أو ورثة في الشعر، ولعل هذه الحقيقة هي مبعث هذا التقييم الخاطئ الذي اعتاد النقاد على ترديده، الا وهو أن الجواهري آخر الشعراء الكلاسيكيين، وكأن الشعر بشكله القديم استنفد أغراضه، وهم بذلك يعبرون عن نظرة ضيقة إعلامية لا علاقة لها بواقع الشعر وإمكاناته غير المستنفدة.

إنهم بذلك يحدون من مطلق الشعر إلى نسبية ميتة لا تنبئ إلا عن موت نظرتهم، إذ لايزال الكثير من شعراء الشعر الحر بمختلف أجيالهم يكتبون الشعر بشكله القديم.

وهذا ما نجده في شعر العالم أيضا، فلايزال الشعراء الانجليز والفرنسيون مثلا يكتبون السوناتة التي أحرزت تطورا كبيرا على يد الشعراء الكبار المعاصرين أمثال: لويل، بيريمان، اراغون، غليفك.

كذلك هو الأمر في الشعرين الصيني والياباني إذ لايزال الشعراء يكتبون الهايكو وهو شكل شعري قديم جدا، بل إننا نجد العديد من الشعراء الأوروبيين، وقد سحرهم هذا الشكل، يتخذونه قالبا لاحاسيسهم وأفكارهم، تقليديين ومجددين.

إن إعلان موت شكل من الأشكال الشعرية هو غريب عن النقد وعن روح الشعر التي يمكن أن تتخذ لحداثتها أشد الأشكال غرابة وتقليدا في آن، وما التأكيد على الشكل الواحد إلا انحراف عن الشعر إلى ما هو سياسي قمعي سائد، لأن الشعر يتسع لكل شيء، وليس هناك حظر على أي شكل أو موضوع من موضوعاته التي لن تنتهي أبدا، بل هي تتسع أكثر فأكثر.

وما القول بضرورة عودة الشعر على مجاله الحقيقي إلا جهل بالشعر وانحراف عنه، إذ لا مجال خاصا بالشعر، لأن موضوعه هو الحياة نفسها بكل تجلياتها، وإذا كان ثمة عجز فليس منشأ هذا العجز الشعر نفسه، وإنما منشئوه الشعراء.

إن القول باحلال النثر محل الشعر ما هو إلا وهم، لأن النثر هو في صلب العملية الشعرية، ويكاد الشعر الذي يخلو من النثر– في رأي بعض *النقاد– أن يفتقد أهم صفة فيه ألا وهي الشعر، أو هو في أحسن الأحوال* شعر يفتقر إلى أهم مقوم فيه يقربه من الحياة، لذلك فان التمييز بين ما هو نثر أو شعر وإحلال احدهما محل الآخر: هل الرواية ديوان العرب أم الشعر ديوانهم، إنما هو طرح متعسف.

وقد يذهب بنا الرأي إلى القول إن الجواهري يبدو غريبا حتى عند مقارنته بشعراء التراث الكبار، فهو لا يشبه البحتري في ديباجته، ولا أبا تمام في صنعته، ولا أبا العلاء المعري في فلسفته وطرائقه،وقد يقترب من المتنبي في روحه وأسلوبه في قصائد معينة كقصيدة:

أعد مجد بغداد ومجدك أغلب
وجدد لها عهدا وعهدك أطيب

التي ينسج فيها على منوال المتنبي في قصيدته البائية لتي يمدح فيها كافور:

أغالب فيك الشوق والشوق اغلب
وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

ولكن شتان ما بين منحيي الشاعرين، حتى وإن استعار الجواهري أبياتا كاملة من قصيدة المتنبي، فالجواهري لم يحظ إلا بنصيب ضئيل من حكمة المتنبي، ولكنه ورث روحه الهائجة، واختلف عنه في تيهه على الحاكمين، مما قربه من الناس الذين رأوا فيه صورتهم، وهو يتحدى السلطان الذي خضع له الجواهري أحيانا، ولكنه لم يخضع له قط، وقد عبر عن ازدواج موقفه هذا في قصيدته المعروفة التي كتبها، كما يقول الدكتور محمد حسين الأعرجي، ردا على البياتي الذي انتقص من شاعريته في واحدة من مقابلاته(٢٣)

عجيب أمرك الرجرا
ج لاجنفا ولا صددا
تضيق بعيشة رغد
وتهوى العيشة الرغدا
وترفض منة رفها
وتبغض بلغة صردا
وتخشى الزهد تعشقه
وتعشق كل من زهدا
ولا تقوى مصامدة
وتعبد كل من صمدا
ويدنو مطمح عجب
فتطلب مطمحا بعدا

قد يطمئن ناقد الجواهري إلى نقده، حين يضع الجواهري في مكانه الطبيعي بين الرصافي والزهاوي، وفي زمنه الطبيعي بعد شوقي وحافظ والبارودي.

إنه كهؤلاء قد تستغرقه المناسبة، فيكتب أربع قصائد لمناسبة واحدة (انتحار السعدون) ١٩٢٩.

وقد تكون المناسبة حاضرة لديه حتى في غيابها، كما في قصيدة (سبيل الجماهير) ١٩٣٠، بل إن المناسبة لا تغيب حتى في القصائد

المرحة التي ينسجها الجواهري على منوال:

حف كأسها الحبب

فهي فضة ذهب

كقصيدة (سلمى على المسرح) ١٩٣٠:

العبي فالهوى لعب

وابعثي هزة الطرب

وللجواهري، كهؤلاء، قصائده العديدة عن الشباب، رافقته منذ عشرينياته إلى ثمانينياته: (درس الشباب ١٩٢٦)، (الوطن والشباب ١٩٢٧)، (الى الشباب السوري ١٩٣٨)، (أمم تجد ونلعب ١٩٤٤)، (الجيل الجديد ١٩٤٦)، (أرج الشباب ١٩٤٦)، (يافتية الوطن الحبيب ١٩٧٩).

كل هذه الأغراض نجدها لدى شوقي وحافظ والآخرين من الشعراء الذين جرى ذكرهم.

أجل قد يكون الجواهري في هذه الدائرة العظيمة من شعرنا العربي وهو حين يكسرها ليجد نفسه وسط رحابة الحياة بأناسها وضجيجها فانه سرعان ما يرجع إليها، متشبها برموزها، ومختلفا عنهم.

وإذا كان الناس قد أدركوا ما كسره الجواهري من هذه الدائرة، لأنهم وجدوا نبضهم في هذا الشعر، فإن الكثير من النقاد لم يدركوا سوى الجانب الواحد: الجني في قمقمه، أو خارج قمقمه، ولم يستطيعوا أن يدركوا الجني في تحولاته المفاجئة: في ضعفه وقوته، في بساطته وتعقيده، في معاصرته وقدمه، في تخطيه وتقهقره، ومما يزيد في إرباك النقد مقالاته الاحتفائية التي لا تثير فكرا ولا تضيف احساسا، وما تضيفه هو الوهم الذي لا يقرأ واقعة، ولا يسلط غير ظلامه على ما يستحق الاضاءة حقا.

الخلاصة:

أريد أن أخلص إلى أن الجواهري الذي حمل تناقضات واقعه لم يجسد هذه التناقضات في حياته فقط، وإنما جسدها في شعره، وإذا كان الناس والنقاد مدركين لتناقضاته في الحياة، مثلما هو مدرك لها، كما أشرنا إلى ذلك من قبل في تناولنا هذا، فإنهم لم يكونوا على اهتمام، كما يبدو،في إدراك تناقضه في الشعر حتى مع تراثه، فهم يطابقون بينه وبين التراث وكأن التراث لحمة واحدة، لا ورثة له من بين من يكتبون الشعر خارج إطار الشعر العمودي. بل عن بعضهم يضفي على الجواهري معرفة مطلقة بهذا التراث ودراية لا حد لها بمداخل مفردته دون أن يجهدوا أنفسهم للكشف عما هو متناقض في هذا الشعر، سواء في تعامله مع واقعه المعاصر، أم مع تراثه، هذا التناقض هو الذي أنزل شعر الجواهري هذه المنزلة التي هو عليها، وجعله في صعود وهبوط وعدم استقرار، لم يشهد مثله شعر آخر. ألهذا سميت هذه الظاهرة المستعصية على الفهم بظاهرة الجواهري؟

الهوامش

١ - الجواهري، ذكرياتي ص٤٢٤، دمشق ١٩٨٨.

٢ - سأورد للقارئ آخر الأوهام التي قرأتها في جريدة الشرق الأوسط العدد ٧١٨١ الاثنين ٧-٢٧-١٩٩٨ في مقابلة أجريت مع الجواهري، أثناء حياته يرد فيها ما يلي على لسانه: «قرأت في الفرنسية الدون الهادئ للعبقري شولوخوف» أو «وكانت ترجمتي الأولى عن الفارسية التي قرأت فيها دواوين العظماء سعدي والخيام و«المثنوي»، لقد وجدت هذا الكتاب لدى صديق واستعرته منه وفي اليوم التالي حين جاء ليسترد كتابه وجدني قد نقلته إلى العربية من الفارسية وبترجمة كاملة ورغم ضعف امكانياتي المادية ١٥ او ٢٠ ليرة ذهب انفقت عليه، فقد طبع هذا الكتاب في صيدا. كنت يومها في الثامنة عشرة من عمري كان عنوان الكتاب «جناية الروس والانجليز في إيران» والكتاب أصلا مترجم عن الفارسية... الخ.

ولا ندري هل كتاب المثنوي، وهو ستة مجلدات، أم كتاب «جناية الروس والانجليز في ايران» هو الذي ترجمه الجواهري في ليلة واحدة عن الفارسية؟

وإذا ضربنا صفحا عن هذا الخلط الذي مبعثه، بالتأكيد، الغلط المطبعي، فإن ما يتعلق بمعرفة الجواهري بالفرنسية ما هو إلا ضرب من الوهم، فالجواهري يذكر بلسانه في ذكرياته أن لا معرفة له بالفرنسية (ذكرياتي ٢ص٣٧-٣٨).

يؤكد ذلك ما رواه سليم طه التكريتي في كتابه عن الجواهري، الصادر عن دار رياض الريس- لندن ١٩٨٩ ص٩٤: «لست أعرف اللغة التي كان الجواهري يتحدث بها إلى أنيتا فالذي أعرفه أن الجواهري قليل الاهتمام باللغات الاجنبية فالأشهر الخمسة أو الستة التي أمضاها في باريس كانت تكفيه لأن يتكلم الدارجة لو أنه أتعب نفسه في تعلم هذه اللغة لكنه عاد بعد طول تلك المدة وهو لا يحفظ حتى ولا خمسين كلمة فرنسية.

٣ - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف بمصر، ط١٩٥٨، ص٢٤٩.

٤ - ذكرياتي ١ ص٤٢٢.

٥ - ذكرياتي ١ ص٤١٨.

٦ - ذكرياتي ١ ص٤٢٠.

٧ - ذكرياتي ١ ص٤١٢.

٨ - ذكرياتي ١ ص٤١٣.

٩ - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص٢١٠.

١٠ - ذكرياتي ١ ص٤١٨.

١١ - طه حسين، أبوالعلاء في سجنه، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٧١، ص٦٧.

١٢ - تجديد ذكرى أبي العلاء ص٢٦٠- ٢٥٩.

١٣ - تجديد ذكرى أبي العلاء ص٢٦٣- ٢٦٢.

١٤ - تجديد ذكرى أبي العلاء ص٢٩٧.

١٥ - Sami Ali, Chants de la Nuit extreme, Editions verticals, Paris, 1989, P17.

١٦ - تجديد ذكرى أبي العلاء ص٢٢٢.

١٧ - ذكرياتي١ ص٤١٧.

١٨ - ١٩ - Sami Ali, Chants de la Nuit extreme, P27.

٢٠ - محمد مصطفى بالحاج، شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى، الدار العربية للكتاب، ١٩٤٨، ص١٢٠.

٢١ - يقول الدكتور ابراهيم السامرائي في مقاله المنشور في مجلة المدى العدد ١٩ سنة ١٩٨٨ تحت عنوان «مع الجواهري والحديث ذو شجون أن الجواهري: قرأ بيت أبي العلاء، وذهب وهمه وتصوره إلى «السمَر» بمعنى الأنس، وليس هذا فهو «السمر» بفتح وضم من شجر الطلح وهو ضرب من العظاه صغار الورق كثير الشوك، واحدته «سمرة» فأين هذا من «السمّار» في بيت شاعرنا الكبير».

وبيت أبي العلاء هو:

يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر   لعل بالجزع أعوانا على السهر

اشار اليه الجواهري في بيته الوارد في قصيدته (قف بالمعرة):

وساهر البرق والسمّار يوقظهم   بالجزع يخفق من ذكراه مضطربا

٢٢ - أدونيس،احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، دار الآداب، بيروت، من قصيدة «احتفاء بالمعري»، ص٩٧.

٢٣ - الدكتور محمد حسين الأعرجي، الشاعر والنبوءة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٢٧٩، كانون الأول ١٩٩٧.

الغذامي:

وإفقــــار المفــــاهيم

* فالكيفيّة التي وقع حسبها تلقّف مقولة «موت المؤلّف» في الراهن النقدي العربي تعبّر، في حد ذاتها، عما مارسته تلك المقولة من جاذبيّة وفتنة في الدراسات التي استعارتها ووقعت في دائرة سحرها. لم تستقدم المقولة باعتبارها مفهوما له كثافته، وله حمله المعرفي، بل وقع التعامل معها على أنها لُقْيَةٌ فريدة، لقية نفيسة، لقية لم تتولد عن النظر في النصوص الإبداعيّة والإصغاء إلى ما يعتمل في أقاصيها وأصقاعها من تنابذ بين رغبات المؤلف وشروط الفنّ، بل جاءت نتيجة ضربة حظ. فلا جهد ولا كدّ لا تعب ولا رشح جبين.

يجسّد كتاب عبد الله الغذّامي ثقافة الأسئلة مثلا هذه الظاهرة. فلقد تشكّلت المقالات التي ضمّها كتاب الغذّامي مأخوذة إلى حدّ الهوس بمقولة «موت المؤلّف». لذلك حفلت بمفاهيم من نوع «التفكيكيّة» وسالتشريحيةس و«موت المؤلّف» و«البنيوية» و«السيميولوجية» و«النصوصيّة». ولذلك أيضا توهم المقالات بأنها منخرطة في الجدل النقدي العالمي، وبأنها لا تستقدم المفاهيم فحسب، بل تسهم في إثرائها وتأصيلها. لكنّ الناظر في كيفيّة تعامل المقالات مع تلك المفاهيم يلاحظ، في يسر، أن خطاب الغذّامي يمحو كثافتها ويُفقرها. فالمفهوم يستقدم ويحوّل عن مقاديره. وإذا الحرص على تأصيله يصبح محوا لكثافته وتعطيلا لدلالاته. وطبيعي، بعد ذلك، أن يصبح حديث الخطاب النقدي العربي عن «موت المؤلف» في نصوص ترجع أغلب أسباب وهنها وضعفها إلى ما يمارسه المؤلّف من سطوة على المتلقي ومن تعسّف للكلام وامتهان للفنّ، مُحمَّلا بالدلالات. إنه أمارة على أن المفاهيم تشرع، لحظة استقدامها من أوطانها، في حبك مكائدها. وهو، في الآن نفسه، علامة على أن عمليّة نقل المفاهيم من ثقافة إلى أخرى لا يمكن أن تحصل على التّمام إلا متى حدث فعل تحويلها. (......)

* * *

** كتب عبد الله الغذّامي في مقاله «تأنيث القصيدة: قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثة الشعريّة» (مجلّة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأوّل، ١٩٩٧ص٦٧-٦٨): سكان أول ردّ فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولويّة على نازك، وقد كُتبت بحوث كثيرة ودراسات متعدّدة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولويّة وينفون عنها الريادة... المهمّ عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة. يوهم خطاب الغذّامي أنه ينتصر للمرأة ويبجّل الأنوثة في مجتمع ذكوري مرده بذكوريّته. لكن الكلمات التي يستخدمها تمكر به مكرا. فالغذّامي يستخدم عبارة «منع هذه الأنثى» بدل منع هذه المرأة. ولما كانت كلمة الأنثى إنما تطلق على البهيمة عادة أي على أنثى الحيوان، فإن استخدامها على هذا النحو يظلّ يشير إلى أن الخطاب يوهم في الظاهر بأنه ينتصر للمرأة وقضاياها فيما هو يمارس عليها أعتى أنواع الإفقار. إذ يسلبها انتماءها إلى الجنس البشري.

لا يتفطّن الغذّامي في غمرة دفاعه عن أطروحته إلى أنه استسلم إلى تصوّر ذكوري خالص عندما كتب: «ومن الواضح أن قصيدة التفعيلة قد ولدت أنثى في حضن ماما نازك». فما ينبني عليه الكلام من استلطاف لا يخلو من سخرية، وهو استلطاف يكشف من قبيل الإيماء أن منتج الخطاب لا يزدري الأنوثة. لكنّه لا يتورّع من معابثتها والتندّر بها. لذلك تكفّ نازك الملائكة عن كونها شاعرة أنتجت شعرا وتصبح «ماما» وفي حضنها بنيّتها (قصيدة التفعيلة). وبذلك تجرّد من صفتها باعتبارها شاعرة وتردّ ردّا ماكرا إلى ما يجعل منها أنثى وعاء.

محمد لطفي اليوسفي

• فتنة المتخيل، المجلّد الثالث: فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٢، ص ٢٣٧، ص ٢٨٥-٢٨٦.

الغذامي:

تهافت النقد وقراءة التنميط والقسْر

حسن المصطفى*

بالرغم من الجهد الواضح الذي بُذِل من قِبل الدكتور الغذامي للتخلص من هيمنة النسق وفضح مكنوناته، إلا أنه وضمن فضحه أسس لنسق جديد، وكرر أخطاء الأنساق السابقة التي ينتقدها، وكأنه محكوم بملازمتها وعدم الفكاك منها. لأن النسق حسب إدعاء الغذامي بنية «لاشعورية» ضمن «المضمر» وتمثل «جوهر الخطاب»، ويمارسها الكاتب والمبدع دون وعي منه لأنها حاكمة عليه ومتشربة في ذهنه ولا شعوره. فالغذامي أسس لنسق جديد أدى إلى «النقدنة»، و «النقدانوية» - إن صح التعبير- أي: وضع النقد في سياق قهري يتماشى وأطروحته الذاتية وبنيته التفكيرية التي يصبو إليها، من خلال إخضاع النصوص لتصورات مسبقة وأفكار راح يبحث عما يؤيدها في كتب التراث والشعر والسرد العربي، وتعامل معها بحرفية جامدة جدا أدت لنصوصية قاتلة وجامدة، «وهو استناد نصي لا جدلي يتصيده الغذامي كمقولات أو مسلمات لا تحتاج إلى نبش ولا إلى تدليل»(١). كاستناده لعبد القاهر الجرجاني في نقده لحداثة أبي تمام(٢) .

* كاتب من السعودية

ويمكن إيجاز الثغرات التي وقع فيها النقد الثقافي للغذامي في التالي:

الاختزال المفرط للحراك الاجتماعي. ونقصد به إرجاع أسباب تقهقر الذات العربية إلى كونها ذاتا «متشعرنة» خاضعة للشعر، واعتباره أن الشعر هو من صنع النسق الرجعي الفحولي، بوصفه العامل الرئيسي والهام. يقول الغذامي:« في الشعر العربي جمال وأي جمال، ولكنه ينطوي أيضا على عيوب نسقية خطيرة جدا، نزعم أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، وشخصية الفرد المتفرد فحل الفحول ذي «الأنا» المتضخمة النافية للآخر، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري،ومنه تسربت للخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يعادُ إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي، مما ربى صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول») (٣). والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل يمتلك الشعر كل هذه المقدرة على صياغة ذات بل ذوات متنوعة لمجتمعات عربية بأكملها؟ وهل له هذه القدرة العجيبة على التأثير في النفس العربية بحيث يغدو نصا مقدسا يفوق النصوص الإلهية المقدسة بل الجيوش المجهزة تأثيرا وقوة؟.

كما أنه من الضروري أن نعي مسألة هامة للغاية وهي من أين أتى الشعر؟ هل هو وليد فراغ وصدفة؟ أم هو نتاج لفكر اجتماعي وصدى لسلوك حياتي يومي، وأفكار متنوعة تتناولها الناس وتحياها ضمن معيشتها؟.

إن دراسة تأثير الشعر في الذات العربية، من الضروري أن يُقرأ ضمن صيرورة وتطور فكر المجتمع الذي ينمو فيه، وضمن العوامل البيئية المختلفة المؤثرة عليه، والتي شكلت ولونت الشعر وليس العكس. ولو افترضنا وهذا أمر حاصل وموضوعي أن الشعر كان سمة أساسية في الحياة العربية خاصة في العصر الجاهلي فذلك عائد لكون ذلك المجتمع « مليط» بحسب تعبير خليل عبد الكريم الذي يرى أن « المجتمع البدائي مليط من الأنشطة الرياضية والفنية والأدبية التي تشغل أوقات فراغ أعضائه » (٤) فيشغل أعضاؤه فراغهم في أمرين رئيسيين: التماس الجنسي مع المرأة - حسب رأي خليل عبد الكريم - والقول أو الحكي المتمثل في السرد والشعر. إذن فالشعر نتيجة طبيعية لبنية ثقافية ضعيفة أتى تبعا لها ولم تأتِ تبعا له.

الاختزال المفرط للحراك الاجتماعي. ونقصد به إرجاع أسباب تقهقر الذات العربية إلى كونها ذاتا «متشعرنة» خاضعة للشعر، واعتباره أن الشعر هو من صنع النسق الرجعي الفحولي،

التعميم: ويظهر ذلك جليا من الاتهام الموجه للشعر بمسؤوليته عن «اختراع الفحل» و«صناعة الطاغية»، واتهامه للمتنبي بأنه «شحاذ» ولأبي تمام « بوصفه شاعرا رجعيا» ونزار قباني بوصفه « الفحل الذي لا يرى أحدا»، ولأدونيس بوصفه صاحب خطاب «سحلاني لا عقلاني» ومُؤسِس «لحداثة رجعية». إن هذا السيل من التعميمات يفقد الخطاب موضوعيته وعلميته، بالرغم من أهميته. فالباحث العلمي الدقيق يضع الأمور ضمن نصابها ويزن الأمور بميزان دقيق، ويعطي لكل حقه دون زيادة أو نقصان. نحن قد نتفقُ مع الغذامي لو أنهُ قال بأن هنالك جزءاً من شعر نزار قباني ذا منزع فحولي، أو أن هناك قيماً رجعية في شعر المتنبي. أما أن يرمي الشعر كله في سلة واحدة ودون تفريق بين مستوياته وتنويعاته فهذا أمر غير علمي وبعيد عن الموضوعية. فأين نضع شعر المتنبي الذي يتناول فيه القيم الإنسانية وقيم الحكمة؟ وأين الغذامي من شعر نزار قباني الذي هجا فيه الأنساق العربية المتخلفة سياسيا واجتماعيا وطالب فيه بالعدل والحرية؟ هل هو نسق فحولي أيضا؟ أم كيف يمكننا تصنيفه؟.

ويتجلى التعميم في أمر آخر هام وأخطر وهو اتهامُ الشعر العربي بأنه يُخفي «نسقا رجعيا» داخل بنيته الثقافية، وكأن الشعر العربي طوال القرون المنصرمة وحتى يومنا هذا كان على وتيرة واحدة أو ضمن سياقٍ ونسقٍ محدد لا يخرج عنه!. إنني أتساءل وبكل بساطة: هل شعر الصعاليك هو بالمستوى ذاته مع شعر المداحين؟ وأين من الممكن أن نصنف شعر: العبيد، والقرامطة، والمتصوفة، وشعر شعراء مثل دعبل الخزاعي والكميت بن زيد الأسدي، والشعر الأيديولوجي المتمثل في شعر المعارضة الشيعية للدولة الأموية وللنسق المهيمن طوال فترات الصراع الفكري بين الشيعة وخصومهم، وشعر العروبة والتيارات القومية واليسارية والمقاومة الشعبية! فهل نضع جميع هذا التنوع الشعري والفكري ضمن سلة واحدة ونصدر عليه حكما واحدا دون تفريق بين مستوياته وأنواعه المختلفة. يقول الناقد محمد العباس في هذا الصدد: «لقد تغافل الغذامي تقصدا وانتقاء عن موجات نسقية كانت تتشكل بصورة مضادة في نفس الحقبة التي رسم معالمها، إذ لم يبين مثلا كيف نجا أبو نواس من تلك النسقية، ربما ليُقبح الخطاب الشعري ويحمله كل أوزار وانحرافات الذات العربية وكأن الشاعر العربي يبدأ قصيدته من منطلق قيمي جمعي مهيمن وينتهي بها، رغم وجود شعر المحبين والعذريين والمتصوفين والمقهورين والمهمشين الذين يصعب على الغذامي أن يحشرهم ضمن قراءته النسقية التنميطية» (٥). وكأن الغذامي وقع دون وعي منه في شهوة فضح النسق، لِتُعْمِيهِ هذه الشهوة عن حقائق جلية لا يمكن لناقدٍ جليل مثله ألا يتوقف عندها.

الرجم بالغيب: ويظهر ذلك من خلال الاتكاء على مقولات ظنية لا علمية، تفتقر للدليل العلمي أو السند المعرفي. فهو مثلا يعتبرُ أن ظهور ديوان نزار قباني «طفولة نهد» كان الرد النسقي الفحولي على ظهور نازك الملائكة، وهذا حكم ظني يفتقر لأي دليل. فالقصائد في

ديوان «طفولة نهد» كُتبت من قَبلُ وجُمعت وطُبعت وشاعت الصدف أن تتزامن مع ظهور نازك الملائكة وحركة الشعر الحر. كما أن اعتبار أدونيس فحلا شعريا، استنادا لتحول عَلِي أحمد سعيد إلى أدونيس وهو « تحول له دلالته النسقية، حيث هو تحول من الفطري والشعبي إلى الطقوسي» (٦)، حسب تعبير الغذامي، هو أمر ظني أيضا لا دليل عليه، بل الدليل قائم على خلافه. والقصة المشهورة لتبديل الاسم من علي إلى أدونيس خير شاهد على ذلك، فتبديل الاسم لم يكن لهدف فحولي، بقدر ما كان من أجل أن تنشر نصوص علي أحمد سعيد التي كان يرسلها باسمه الأصلي ولا تنشر، وبالتالي تنتفي أي دلالة فحولية ذكورية طقوسية للاسم. نعم قد تكون الدلالة أتت فيما بعد، بعد أن تكونت الذات الأدونيسية وتأسس لها خطابها وهيبتها وحضورها، وهذا أمر آخر.

الاتكاء على الديني مقابل الشعري: يورد الغذامي في كتابة الحديث الشريف التالي المنسوب للرسول (ص) والذي يقول فيه: « لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا حتى يَرِيهُ خير من أن يمتلئ شعرا»(٧). ويعقب على هذا الحديث بقوله: «وهذا أول موقف مضاد للشعر، إذ إن ثقافة العصر الجاهلي ما كانت لتقف ضد الشعر، مما يجعل السؤال المضاد للشعر سؤالا إسلاميا من حيث المبدأ» (٨).

إن هذا الموقف المتكئ دينيا قبال الشعر، لا يستند لفهم حقيقي للموقف الديني أو ما أسماه «السؤال الإسلامي»، حيث إننا لا نفهم أن الإسلام كدين يفترض نفسه كمنهج للحياة، ستكون لديه مواقف مُسبقة أو قطعية ثبوتية تجاه فن من الفنون الراقية سواء كان الشعر أم غيره. والذي يُفهم من الحديث – على فرض صحته، وبغض النظر عن سنده – أن الموقف السلبي إنما هو موجه ضد الاستخدام السيئ للشعر، بقرينة أحاديث أخرى عديدة تمدح الشعر وتمجده، بل وتعارض ظاهر هذا الحديث. كما أنه يجب أن لا نقرأ الحديث بعيدا عن سياقه وظروفه، وفي أي ظرف أطلقه النبي (ص)، لأن معرفة الظرف ستوضح لنا ملابسات الحديث. والسؤال الذي نوجهه للغذامي هو: لماذا لم يقرأ أو يُورد الأحاديث المؤيدة للشعر؟ بالرغم من ضرورة إيرادها، لأنه من غير العلمي أن نقرأ الموقف النبوي قراءة مجتزأة انتقائية. فقد ورد عن الرسول (ص) قوله: « إن من الشعر حكمه» (٩) وفي الحديث عن الرسول (ص) أنه قال لحسان بن ثابت: « اهجهم أو قال هاجمهم وجبريل معك» (١٠).

كما أن الغذامي في إتكائه على الديني استند للآيات القرآنية الكريمة الواردة في سورة الشعراء، وهي قوله تعالى: ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون﴾(١١). وهنا نؤكد مرة ثانية على ضرورة قراءة هذا النص القرآني ضمن سياقه وعدم تحميله ما لا يطيق، خاصة وأن هذا النص ينطوي على الذم والمدح، والقاعدة والاستثناء. كما أنها لا تمثل موقفا مطلقا وسلبيا تجاه الشعراء، ولها سياق نزلت ضمن ظروفه. فقد جاء في تفسيرها عن ابن عباس أنه قال: « يريد شعراء المشركين وذكر مقاتل أسماءهم فقال منهم عبد الله بن الزعبرى السهمي وأبو سفيان بن الحرث بن عبد المطلب وهبيرة بن أبي وهب المخزومي...تكلموا بالكذب والباطل وقالوا نحن نقول مثل ما قال محمد، وقالوا الشعر واجتمع إليهم غواة من قومهم يستمعون أشعارهم ويَرْوُون عنهم حين يهجون النبي وأصحابه، فذلك قوله يتبعهم الغاوون. »(١٢). وقيل « أراد بالشعراء الذين غَلَبتْ عليهم الأشعار حتى اشتغلوا بها عن القرآن والسنة وقيل هم الشعراء إذا غضبوا سبوا وإذا قالوا كذبوا»(١٣). وعليه يتضح لنا أن المقصود طبقة معينة من الشعراء تمارس الباطل من خلال شعرها. وموقف الإسلام هنا موقف من الباطل، وليس موقفا من الشعر. يقول السيد محمد حسين فضل الله: « إن الموقف ليس موقفا ضد الشعر والشعراء...بل موقف ضد الذهنية الغالبة لدى الشعراء في الظاهرة العامة لسلوكهم، مما يجعلهم يستغلون اهتمام الناس بالشعر كأسلوب يهز المشاعر، ويثير العواطف في سبيل الوصول إلى مطامعهم وشهواتهم ... وهكذا يشاركون في غلبة الزيف على الحياة في الأشخاص والأوضاع والمواقع. أما إذا كانت القصيدة انتصارا للحق ودفاعا عن المظلوم، وإثارة لحركة الإيمان فإن الموقف يتبدل والحكم يختلف. مما يعني أن المسألة في الشعر هي مسألة المضمون والموقف»(١٤).

إن هذا السيل من التعميمات يفقد الخطاب موضوعيته وعلميته، بالرغم من أهميته. فالباحث العلمي الدقيق يضع الأمور ضمن نصابها ويزن الأمور بميزان دقيق، ويعطي لكل حقه دون زيادة أو نقصان.

هذه بعض العيوب والثغرات في خطاب الغذامي النقداني، وقع أسير نسقها الذي حاول جاهدا الهرب منه، وإذا به يخلق نسقا نقدانويا فحوليا يرتكز على البلاغة المطلقة، التي من الممكن العثور عليها بوضوح في كتابه «النقد الثقافي» القائم على الاسترسال والتكرار وتأكيد المقولات مرة بعد أخرى، مستعيدا أسلوب الفحل في توكيد مقولاته، بحيث يمكننا أن نختصر الكتاب ونقتطع منه جزءا لا بأس به من الصفحات دون أن يخل ذلك بالكتاب ومضمونه. كما أن الفحولة تتمظهر في رؤيته المتعالية ضد الشعر، وضد الجمالي بشكل عام، وأنه لا يرى فيه سوى «الشحم» المضر، وكأنه شر مطلق لا خير فيه البتة.

إن المنهج النقداني المؤسِس لمقولات جديدة، لا يقوم على الانتقائية، أو التعميم، والتركيز على السلبيات دون الإيجابيات. بل أساس النقد البَناء الذي يرمي لبناء مقولات جديدة، أن يُعَزِز الإيجابيات، في الوقت الذي يحاول فيه اكتشاف العيوب من أجل تصحيح مسارها ومعالجتها، لا إدانتها والتنديد بها فقط، في

صيرورة تهدف لبناء جديد وطرح مقولات مناقضة تحل محل المقولات القديمة التي يراها خاطئة أو ناقصة.

أسس عامة من أجل قراءة موضوعية للخطاب الأدونيسي:

بعد أن تعرضنا في الجزء الأول من الورقة لبعض سلبيات النقد الثقافي لدى الغذامي نحاول في هذا القسم أن نؤسس لقواعد عامة تكون بمثابة مقدمة للموضوع الرئيسي للورقة ألا وهو «الحداثة في الخطاب الأدونيسي».

إن المتابع للنتاج الشعري والفكري لأدونيس عبر تاريخه الطويل، يلاحظ أن مسيرة هذا الشاعر/المفكر أثارت وما زالت تثير الكثير من المشاعر والانفعالات المعارضة والمؤيدة على حدٍ سواء. وأصر هنا على وصف جُل ما صدر بكلمة «انفعالات» - وإن كانت هناك بعض الكتابات الجادة والرصينة والتي لا يمكن تجاهلها - لأن الغالب العام قد تفاعل مع أدونيس بمشاعره وأحاسيسه وشخصانيته، لا بعقله وفكره النقدي والموضوعي، بعيداً عن اسم الشاعر /المفكر وما يلقيه من ظلال. وكما يقول د.عبد الله الغذامي ذاته:« يبدو أن النص الأدونيسي أقوى من أن يسمح بإعمال مصطلح موت المؤلف. ولذا صار حجابا يقمع الخطاب فيلغي زمانيته ويحوله إلى خطاب وقتي محجوب، وهذا لا يؤهل أيا منهما - الموافق والمخالف- لإعطاء حكم نقدي عن أدونيس أو لقراءة الخطاب الأدونيسي قراءة إبداعية»(١٤).لذا فمن الضروري على أي قارئ للخطاب الأدونيسي أن يلتفت لعدة نقاط هامة ينبغي عليه أن يعيها قبل أن يُعمل رأيه ويصدر حكمه، وهي كالتالي:

إن الخطاب الأدونيسي خطاب مركب، معقد، متشابك، يرتبط ببعضه عضويا، بحيث يشكل بنية متكاملة لا يمكن تفكيكها لكانتونات صغيرة تدرس منفردة دون ربطها بسياقها العام وبنيتها المتواشجة. أي أن الخطاب يمثل وحدة موضوعية وعضوية مترابطة الأجزاء، لا يمكن التعامل معها على أساس أنها أجزاء متفرقة. فالخطاب الأدونيسي في شقيه الشعري والفكري خطاب مشروعي، يمثل مشروعا متكاملا لا ينفصل فيه الشعر عن النثر وعن الفكر. فهو خطاب شعري - فكري، يحمل في طياته وبنيته الشاعرية المنفعلة، والفكر المثير لعلامات الاستفهام، الباحثة عن إجابة في فضاء الشعر، بحيث لا ينفصل فيه الشعري عن الفكري، يقول الناقد جودت فخر الدين:« فمما يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم في قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالا في منأى عن إعمال الفكر بحثا عن آفاق جديدة للثقافة والمعرفة» (١٥). وأدونيس نفسه واعٍ لهذا التلازم ليس في خطابه وحسب، بل في مجمل الخطاب الشعري منذ العصر الجاهلي حيث يرى أن: « الشعر الجاهلي لم يكن مستودع (الألحان) العربية وحسب، وإنما كان أيضا، مستودع (الحقائق) و(المعارف). ويعني أن الشاعر الجاهلي لم يكن يُنْشِد وحسب، وإنما كان يفكر أيضا، وأن القصيدة الجاهلية لم تكن مصدر طرب وحسب، وإنما كانت أيضا مصدر معرفة» (١٦).

لقد تغافل الغذامي تقصدا وانتقاء عن موجات نسقية كانت تتشكل بصورة مضادة في نفس الحقبة التي رسم معالمها، إذ لم يبين مثلا كيف نجا أبو نواس من تلك النسقية، ربما ليُقَبِّح الخطاب الشعري ويحمله كل أوزار وانحرافات الذات العربية وكأن الشاعر العربي يبدأ قصيدته من منطلق قيمي جمعي مهيمن وينتهي بها، رغم وجود شعر المجبين والعذريين والمتصوفين والمقهورين والمهمشين الذين يصعب على الغذامي أن يحشرهم ضمن قراءته النسقية التنميطية

ولا ينفصل ذلك كله عن شخصانية أدونيس وذاته، أي عن ذاته كفرد وكإنسان وذاته كمنتم سابق لحزب سياسي في فترة زمنية ما، وذاتيته المذهبية، وبعبارة مختصرة، لا يمكن قراءة الخطاب بمعزل عن صاحبه ومؤسسه. لأن التحولات الفكرية والأيديولوجية التي مر بها أدونيس، وحالاته النفسية المرتبطة بصوفية تفكيره وذهنيته، أثرت بشكل مباشر على خطابه.

إن الخطاب الأدونيسي بقدر ما هو خطاب حداثي تقدمي، ينفر مما هو سلفي وماضوي، هو أيضاً خطاب موغل في الأصل والقدم،لذا يأتي ملتهباً بـ«شهوة الأصل». فالحداثة التي ينادي بها أدونيس حداثة تمتد جذورها إلى أعماق التراث العربي. يقول أدونيس:« إن جذور الحداثة الشعرية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني»(١٧). كما أنَ الحداثة التي يعنيها أدونيس والتي تلهبه شهوةَ للأصل هي:« الاختلاف في الإئتلاف. الاختلاف من أجل القدرة على التكيف وفقا للتقدم، والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية»(١٨).

والأصل عند أدونيس يتمثل في: القرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر الجاهلي. وما عدا ذلك فهو شروح وحواشٍ على الأصل.

إن الذي يعارضه أدونيس وينفر منه هو القراءات التشويهية التي جاءت محاولة الإقتداء بالأصل وتمجيده، وإذا بها تشوه هذا الأصل في صياغة سلفوية بائسة، لا تقدم إبداعا وتجاوزا، بل على العكس تشوه ما هو جميل وتمسخه.

هناك ميزة أساسية في الخطاب الأدونيسي وهي الحراك الدائم وعدم الثبات والتبدل المستمر، الذي يكشف عن قلق السؤال وقلق المعرفة، كما يكشف عن حيوية الخطاب وديناميكيته، وعدم جموده وقدرته على التجدد والمواكبة، وعدم استغراقه في ذاتيته بل مواكبته المستمرة للآني والمستقبلي في ذات الوقت الذي يضرب فيه بجذوره في الأصل. قد يعتبر البعض أن التحول هذا سمة ضعف أو حيرة. لكن الصحيح أنها سمة حيوية دائمة، بمعنى قدرة الخطاب على المواكبة وقدرته على تجديد بنيته. كما أن ذلك لا يعني تشتت الخطاب أو تبعثر ملامحه أو عدم ثباته، بل يعني بالضبط تجدد ماء النهر، أو لنقل بمعنى فلسفي أدق، إن حركة الخطاب «حركة

جوهرية»، بحسب تعبير صدر المتألهين الشيرازي، أي الحراك الدائم بالارتكاز على النواة أو الأصل الثابت. وكأن أدونيس يتمثل الآية الكريمة «كل يوم هو في شأن». ويمكننا ملامسة هذا الحراك في التعريفات المتعددة لمفهوم أو مصطلح الحداثة عند أدونيس، والتي نراها تتبدل من حين لآخر، وبدرجة قد تصل للتضاد والتضارب، عندما نقرأ كل مفهوم بمعزل عن سياقه وظرفه. فتارة يعرف أدونيس الحداثة بأنها: «الاختلاف في الإتلاف»، وتارة أخرى بأنها:« هدم قيم جمالية ومعرفية قديمة وإحلال قيم معرفية وجمالية جديدة مكانها». وتارة يربط أدونيس الحداثة بتحققها الخارجي فيقول:« الحداثة فعالية إبداعية، وليست كساءً. إنها حداثة الإنسان لا حداثة الشيء»(١٩). وهذا نزر من كثير في رؤية أدونيس للحداثة التي قد يراها البعض مضطربة، في حين أنها رؤية متكاملة متجددة يربط بينها خيط رفيع يصل بين أجزائها.

هذا التحول المستمر في الخطاب الأدونيسي هو ما عبر عنه أدونيس ذاته بـ «الاكتشاف والمحو». فالشاعر يكتشف ويمحو، ليزيد من مساحات الحرية والتفكير. يقول أدونيس: « عش ألقاً وابتكر قصيدة وامض زد سعة الأرض»(٢٠). فالشاعر منوطة به مهمة كبرى تتمثل في زيادة مساحة التفكير والحرية وطرح الأسئلة المتجددة التي لا تركن لجواب مغلق.

إضافة لعنصر التحول المستمر، فإن هذا الخطاب يتصف بصفة هامة وهي القلق الدائم والسؤال المتجدد. هذا القلق يجعل الخطاب محلقا في اللايقين وفي اللامحدود واللاسقف، بل تراه نافراً من اليقينيات الجامدة والمصمتة، ومسافرا نحو فضاء يكون مفتوحا على مصراعيه لا قيود فيه ولا حواجز.

هذا التبدل والتحول الذي أشرنا إليه سلفا، ناتج من كون الخطاب الأدونيسي خطاباً قائماً على الفكر الصوفي والفكر العلوي (الباطني) وكلاهما - الصوفية والباطنية- عكازتا أدونيس اللتان يتعكز عليهما. ومن المستحيل وغير الممكن أن يفهم الخطاب الأدونيسي دون وعي عمقه الصوفي والباطني. « فالتصوف برأي أدونيس يؤسس للحداثة العربية، لأنه تأويل لعلاقة الحياة والفكر بالوحي الديني، كما أنه مغامرة في المجهول ولا مرجعية له إلا المناجاة والوجد والذاتية. والتجربة الصوفية في إطار اللغة العربية ليست مجرد تجربة في النظر، وإنما هي أيضا، وربما قبل ذلك، تجربة في الكتابة وتجاوز (القوانين) كي تقيم تراث (الأسرار)» (٢٢). «فالتجربة الصوفية تمثل فكرا وكتابة وانقلابا معرفيا في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، سواء نظر إليها بوصفها (تدينا) أو بوصفها (هرطقة)» (٢٣).

التصوف والباطنية كلتاهما قائمتان على المجاز وعلى النفور من الظاهر إلى الباطن. والحاجة إلى المجاز هنا حاجة حقيقية وليست شكلية وفنية فقط، أو ذوقية تأتي تبعا لحال المتصوف. وإنما حاجة نابعة من رؤية وعمق معرفي. يقول أدونيس إن: « المجاز في اللغة العربية أكثر مما يكون مجرد أسلوب تعبيري. إنه في بنيتها ذاتها. وهو يشير إلى حاجة النفس لتجاوز الحقيقة، أي لتجاوز المعطى المباشر. وهو إذن وليد حساسية تضيق بالواقعي، وتتطلع إلى ما ورائه -وليد حساسية ميتافيزيقية. فالمجاز تجاوز: وكما أن اللغة تجوز نفسها إلى ما هو أبعد منها، فإنها تجوز الواقع الذي تتحدث عنه إلى ما هو أبعد منه. كأن المجاز في جوهره، حركة نفي للموجود الراهن، بحثا عن موجود آخر»(٢٤) وعليه فإن المجاز « لا يتيح إعطاء جواب نهائي، لأنه في ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية. وهكذا يظل المجاز عامل توليد للأسئلة، وهو من هنا عامل قلق وإقلاق بالنسبة إلى المعرفة التي تريد أن تكون يقينية»(٢٥).

وبحسب ما تقدم فإن أي قراءة للخطاب الأدونيسي ما لم تضع المجاز اللغوي والمعرفي نصب عينيها، وتعِي خطورة المجاز لدى أدونيس فإنها ستَتِيهُ في قراءتها ولن تستطيع فهم ماهية الخطاب ومكنونه.

وضمن هذا السياق التأويلي الصوفي ترتسم علاقة الشاعر بالعالم والتي هي علاقة «محو وإثبات» وعلاقة « تبدل وتحول»، كما هي علاقة الصوفي السائر في مدارج الكمال بمطلقه الذي يرنو الوصول إليه. يقول جودت فخر الدين: «إن علاقة الشاعر بالعالم -في نظر أدونيس- هي علاقة متجددة، فالشاعر ينبغي عليه أن يمحو معرفته بالعالم كلما أراد اكتشافه. يمحو ما عرفه لينشئ ما يعرفه. بهذا يكون العالم بين يدي الشاعر بحاجة دائما لاكتشافه. فالشاعر يمحو ويكتشف دائما»(٢٦) كما هي تماما علاقة الصوفي بالمطلق فالصوفي السائر إلى المطلق زادُه المسير ولو توقف لهلك.

استكمالا للنقطة السابقة فإن هناك مؤثرا هاما رسم ملامح أدونيس، يرتبط بفكرة (الظاهر والباطن)، ذات البعد الباطني الصوفي الذي أثر على أدونيس تأثيرا قويا جدا. يقول أدونيس: «الصوفية هي المؤثر الثاني. فثمة بعد ديني، بمعنى ما، في داخلي. لكن هذا البعد الديني تحول إلى بعد كوني،وبعد طبيعي، وبعد وجودي. ثم إن فكرة المرئي واللامرئي جاءت من الظاهر والباطن» (٢٧) ولقد أخذ هذا البعد عمقه المعرفي من خلال التواصل مع الحضارة الغربية والفكر السوريالي على الخصوص، مكونا المثلث الأدونيسي القائم على: العلوية، والصوفية، والعلمانية.

إن هذه الفكرة «الظاهر والباطن» سكنت أدونيس منذ القدم، وولدت لديه حالة من الشك المستمر (الشك المقدس) الذي يلهم الإبداع ولا يسلبه، والذي يوفر اليقين ويمحوه في آن معا. ولقد بلغ حد التأثر بهذا الجانب مبلغا كبيرا بحيث غدا أسلوب وطريقة تفكير يتعاطى من خلالها أدونيس مع الوجود والكون والأشياء، وتحكم تصرفاته ونظراته. ويوضح أدونيس ذلك بقوله: « الشئ الأخر الذي اثر فيَّ هو طريقة التفكير القائلة إنه إذا كان هناك معلوم في العالم ومقابله هناك مجهول، فإن المعرفة الحقيقة ليست معرفة المعلوم، وإنما معرفة المجهول. وقد سكنني هاجس المجهول منذ بداية

الطفولة»(٢٨). قد يقول البعض إن الرغبة في الكشف والمعرفة توجد لدى كل إنسان، وليست ميزة لدى أدونيس وحده. لكن ما يميز أدونيس هو أنه يبحث عن معنى المعنى، وعن معنى المعنى الذي توصل إليه. وأنه يمحو ويكتشف، ثم يمحو ويكتشف. باحثا عن شئ هو يجهله أساسا لحد الآن، ولا يعلم إلى أين سيفضي هذا البحث. وهو في بحثه إنما يبحث عن القلق الذي هو يقينه. وليس عن اليقين الذي هو تكلس وموت بنظره.

إن الخطاب الأدونيسي خطاب مُؤَسِسْ وخطاب مرتكز على خلفية ورؤية حضارية، تعمل جاهدة من أجل تأسيس مشروع فكري/شعري متكامل، يحمل بين طياته خصوصية اللغة التي ينتمي إليها، وخصوصية التراث النابع منه، مع عدم الجمود على الماضي، وإنما الاستفادة منه بما يناسب الحاضر، مزاوجا ذلك كله بالتراث الإنساني العام، والمنجز البشري المعاصر، دون انبهار به وانقياد أعمى إليه. مؤكدا على ضرورة الاستبصار المعرفي، رافضا أن يكون نسخة عن حداثة أخرى، وداعياً لأن يصنع الإنسان حداثته الخاصة التي تحمي ذاته، وفي نفس الوقت لا تجعله منكفئاً عليها، بل تكون له كالنافذة الرحبة التي تطل به على العالم. يقول أدونيس في هذا الصدد:« لا أريد أن أعلي من شأن الحداثة الغربية بحيث أجعلها معياراً مطلقاً للتقدم. ولا أريد بالمقابل، أن أنكر الإنجاز العظيم، الفكري والتقني، الذي حققته، أو أن أدعو إلى الانفصال عنها وإلى رفضها. ما أريد هو أن نعيد الاستبصار المعرفي الخلاق في هذه الحداثة وفي تراثنا على السواء. وأريد أن أؤكد على أن الحداثة لا تكون بالعدوى، أو بالتقليد، أو بالاقتباس الشكلي، وعلى أن المجتمع يكون حديثاً بإبداعه حداثته الخاصة، بممارسة ثورته الداخلية الخاصة التي تخرجه من عالمه التقليدي»(٢٩).

الحداثة في الخطاب الأدونيسي:

سنحاول ضمن هذا المحور أن نقارب مفهوم الحداثة لدى أدونيس. وكيف هي نظرة أدونيس للحداثة وعلاقتها مع التراث، ومع الحاضر، والآخر، والإنسان. ولا يمكننا أن نعي ذلك بشكل موضوعي إلا إذا استحضرنا المفاتيح الأساسية للخطاب والتي عرضنا لها في المحور السابق.

إن الحداثة لدى أدونيس تعتبر مفهوما متبدلا متحركا. أي أنها ليست ذات طبيعة واحدة ساكنة. بل تمتاز بأنها تواكب التطور التاريخي والموضوعي، في آن معا. وهذا ما يجعل بعض الأحيان الرؤية ضبابية تجاهها. وقد تكون متناقضة أحيانا. ولقد عَرَّفَ أدونيس الحداثة بعبارات شتى وعديدة، طوال مداه الزمني والفكري. هذه التعاريف من الممكن أن نعرض لها كالتالي:

« إن الحداثة رؤية جديدة، وهي جوهريا، رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها»(٣٠).

« الحداثة... هي الخروج من النمطية، والرغبة الدائمة في خلق المغاير»(٣١).

« الحداثة... هي الاختلاف في الائتلاف: الاختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقا للتغيرات الحضارية، ووفقا للتقدم. والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية»(٣٢).

هذه ثلاثة تعاريف أساسية للحداثة، يمكننا أن نعتبرها معبرة عن رؤية أدونيس لها. إن القارئ لهذه التعاريف قد يقول إنها متناقضة مع بعضها وربما متضاربة. فالتعريفان الأوليان يصفان الحداثة كحركة ثورية تغييرية، ذات طابع تغييري جذري لا مهادن، ينفصل عن القديم كليا ولا يتقاطع معه. وأما التعريف الأخير، فهو تعريف ربما نستطيع القول عنه أنه وسطي أو توفيقي بين التراث والمعاصرة. هكذا ستكون وجهة نظر القارئ، والتي سيكون معذورا فيها، لأنه سيقرأ تعاريف مجتزأة من سياقها، هذا أولا. ومن دون معرفة أو ملاحظة تطورها الزمني والتاريخي ثانيا. فالحداثة لدى أدونيس حداثة متطورة باستمرار لا تركن للسكون.

هذه الحداثة التي ينظِّر لها أدونيس يقسمها لثلاثة أقسام رئيسة وهي:

«١- الحداثة العلمية: وتعني إعادة النظر المستمر في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه الحالة وتحسينها باطراد.

٢- حداثة التغييرات الثورية: وهي نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة، ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البُنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة.

٣- الحداثة الفنية: وتعني تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة»(٣٣).

من خلال هذه التقسيمات للحداثة نلحظ أنها تشمل أبعادا متنوعة، تحيط بكل مناحي الحياة ولا تقتصر على الشعري منها فقط. فهي تعنى بالعلوم البحتة والتقنية، وبالتغيرات الاجتماعية وصناعة الأفكار، وباللغة والشعر. أي أنها بعبارة موجزة «حداثة الإنسان»، التي تعنى بكل شؤونه الحياتية.

هذه الحداثة يراها أدونيس غير متمثلة بكاملها في الوطن العربي، ويطرح سؤالا جوهريا حول الحداثة عندما يقول: «حداثة الشئ أم حداثة الإنسان؟»(٣٤). مما يجعل سؤال الحداثة لديه سؤالا واعيا وحاضرا في جميع مناحي الحياة. وهي تحضرُ كهم أساسي وكجوهر تقوم عليه بنيته الفكرية. هذه الحداثة التي نَظَرَ لها لسنوات عدة، ليخرجها من عدمها لحيز الممكن والواقع. جعلته يُعنى كثيرا بدراسة الحالة العربية الراهنة وتمثلات الحداثة بها. واضعا إصبعه على مكامن الزلل، مشخصا المشكلة، وأسبابها، وسبل الخروج منها. فالمشكلة لديه تتمثل في غياب الحداثة العربية وانعدامها. فأدونيس عندما يتحدث عن الحداثة فإنه على حدِ

تعبيره « لا أشير إلى علم، أو تقنية، أو فلسفة... وإنما أقصد، حصراً، الفنون والآداب»(٣٥). وهذا لا يعني أن أدونيس يختزل الحداثة في الشعر فقط - كما يذهب لذلك الغذامي - وإنما لأنه « ليس في المجتمع العربي حداثة علمية. وحداثة التغيرات الثورية: الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية، هامشية لم تلامس البُنى العميقة»(٣٦). قد يقول البعض إن النظم الحداثية موجودة في البلدان العربية، والإنسان يمارسها في شتى المجالات. وللجواب نقول: إن هذه حداثة التقنية وليست حداثة الإنسان العربي، وهي حداثة مستوردة ومصطنعة، وما دورنا فيها إلا الاستهلاك والاستخدام، دون الابتكار والإبداع والمشاركة في البناء. كما أن الحداثة تَمَثُلٌ فكريٌ وسلوكيٌ، لا ينفصل فيه النظري عن العملي. فمن الممكن أن يكون هذا الشخص الذي يركب أرفه السيارات ويمارس التكنولوجيا الرقمية بفراهتها المفرطة، تجده أمياً ثقافياً، ورجعياً فكرياً وبعيداً كل البعد عن جوهر الحداثة ومضمونها.

إن أدونيس يحدد مشكلة الحداثة الشعرية العربية، فيما يسميه بـ «أوهام الحداثة الخمسة»(٣٧). والتي تتلخص في التالي:

«١- وهم الزمنية. فهناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر. بالراهن من الوقت.

٢- وهم المغايرة. ويذهب أصحاب هذا القول إلى أن التغاير مع القديم، موضوعات وأشكالا، هو الحداثة أو الدليل عليها.

٣- وهم المماثلة. ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة، اليوم، بمستوياتها المادية والفكرية والفنية. وتبعاً لهذا الرأي، لا تكون الحداثة خارج الغرب، إلا بالتماثل معه.

٤- وهم التشكيل النثري. حيث يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثراً أن الكتابة بالنثر، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية، إنما هي ذروة الحداثة.

وهم الاستحداث المضموني. حيث يزعم بعضهم، إنسياقا وراء وهم استحداث المضمون، أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو، بالضرورة نص حديث»(٣٨).

هذه الأوهام الخمسة سالفة الذكر، كانت نتيجة طبيعية لبيئة عربية فاقدة للمقومات العلمية والموضوعية، بيئة تتأرجح بين « الاستلاب والارتداد» بتعبير علي حرب. بيئة محكومة بالإنشداد للماضي السحيق والتراث القديم متغنية بأمجاده، وعلى النقيض من ذلك مسلوبة تجاه الغرب الحديث ومقلدة له. أي غياب لنقطة ارتكاز موضوعي سببها بحث هيستيري دائم عن مفاهيم ضبابية كالهوية، والخلاص، والتحصن ضد الغرب، والتماهي معه، والتقدم الحضاري...وغيرها من المفهومات العائمة التي لا تستقيم إلا بممارستها عمليا على أرض الواقع. لذلك يذهب أدونيس لاحقا، ضمن تطور رؤيته للحداثة، لنفي الحداثة الشعرية العربية التي أثبت وجودها سالفا ويقول: « ليست الحداثة غير موجودة في الحياة العربية، وإنما الشعر نفسه كذلك غير موجود، بوصفه رؤية تأسيسية وبوصفه فاعلية معرفية كشفية قائمة »(٣٩).

يحدد أدونيس أسباب هذا الالتباس الحاصل في الحداثة العربية - بشكل عام- في النقاط التالية:

«١- إنّ الحداثة تبحث بوصفها مسألة نظرية بحتة. وبوصفها، غالبا مجرد قضية شعرية - فنية، إضافة إلى أن هذا البحث يتم دون الإشارة إلى نشأتها.

٢- النّظر في الحداثة العربية ومشكلاتها بأفكار ومصطلحات لا تنبع من الواقع العربي، وإنما هي مأخوذة من معجم الحداثة الغربية.

٣- هي مسألة المعيار والتقويم: كيف نقوّم ما نُسميه الحداثة العربية، وبأي معيار؟ المعيار، تبعاً للالتباسين الأولين، هو بالضرورة، من خارج الثقافة العربية.»(٤٠).

كما أن هناك عاملا أساسيا آخر سبب كل هذا الالتباس في الحداثة العربية وهو «الاختلاف العميق بين العرب في النظر إلى الذات: مَن هي، وما هي؟ وفي النظر إلى الآخر: كيف تتصل هذه الذات به، وكيف تنفصل عنه - ومَنْ هو؟ ماذا تعني فرَادةُ الذات أو أصالتها، وما الهوية؟ وما حدود الانفتاح على الآخر، والتفاعل معه، والأخذ منه؟ وقبل كل شيء: مَنْ هذا الآخر- بالدلالة الحضارية العميقة؟»(٤١). ولو تابعنا قليلا فإننا سنجد أدونيس يمعن أكثر في تصادمه مع الحداثة العربية بل يعلن موتها الكلي بقوله: « مشروع الحداثة بكامله فشل في المجتمع العربي...وأكثر من ذلك، فإن المجتمع تفكك وتخرب، حتى المنجزات الأولية البسيطة التي أنجزتها السلطات البرجوازية بعد الاستقلال، كالحق في التعبير وتعدد الأحزاب والبرلمان والقضاء المستقل عن السلطة التنفيذية، انتهت واندثرت. فالسلطة العربية تحولت إلى اقطاع مقنّع بألفاظ زائفة لا تعني شيئا، وبانتخابات مزيفة تعني الكثير. بهذا المعنى لا يوجد حداثة، ومن المحال أن يكون هناك حداثة»(٤٢).

أضف إلى الأسباب سالفة الذكر، الحال السياسية العربية، وغياب مناخ الحريات العامة، وطبيعة البنى المؤسساتية القائمة على التنميط والتهميش والإقصاء، والتوزيع الظالم للثروات، والحال الاقتصادي المنهك للمواطن العربي، وتهميش الإنسان وغيابه عن الفعل الحياتي الخلاق، واستغراقه في المعيشي والهامشي، وسيطرة القوى السلفوية والأحادية الإقصائية، كل تلك عوامل رئيسة لغياب هذه الحداثة وموتها في الوطن العربي.

هذا التردي على صعيد الحداثة العربية، كيف يمكن معالجته؟ وكيف يمكن تجاوزه؟. يجيب أدونيس على ذلك بدعوته إلى «حداثة ثانية» بمعنى أن يكون « العقل العربي قادرا على أن يبتكر صيغا للتعبير عن المشكلات الراهنة، ولإيجاد مخارج لهذه المشكلات»(٤٣)، ولا يتم ذلك إلا عبر المساءلة المستمرة وإشعال «لهب السؤال»، فالحداثة المتوخاة تعتمد على « طرح الأسئلة ضمن إشكالية الرؤيا العربية-

الإسلامية، حول كل شئ، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه لا من الأجوبة الماضية»(٤٤).

ولبناء هذه الحداثة الجديدة، يحدد أدونيس أولويات معينة، يراها أساسية للغاية، للخروج من المأزق الراهن. وتتلخص هذه الأولويات في:

١- لا معنى لهذا الخروج ولا قيمة له، إذا كان مجرد معارضة للقديم. لذلك ينبغي أن يتجاوز السّلب إلى الإيجاب: أن يكون تغايُراً كلياً مع الرؤية القديمة التقليدية الدينية للطبيعة والوجود والإنسان. بحيث ينتج...معاني جديدة.

٢- لا يتم هذا الخروج إلا بانقلاب معرفي، فيما يتعلق بالأصول ونصوصها، بحيث ينظر إليها، لا بوصفها يقيناً، بل بوصفها احتمالاً أو (حمالة أوجه)...وبدون هذا الانقلاب سيظل المعنى مغلقا.

٣- التفكير والعمل برؤية تعدُ التاريخ مفتوحاً بلا نهاية، ولا يعرف أحد كيف سيكون، لأنه تابع لفعالية الإنسان وحده.

٤- المسألة ليست إصلاحَ المجتمع العربي، بل إعادة تكوينه. وهذا غير ممكنٍ إلا إذا انتهت الثقافة التي كوّنته. يتعذر، بتعبيرٍ آخر، التأسيس لمشروع سياسي حديث من دون الاستناد إلى مشروع فكري حديث.

وبناء على ذلك لا تكون الحداثة في هذا المستوى محاكاة للآخر، ولا نبذاً له، وإنما تكون نوعاً من تكوين الذات ومن فهم الآخر، وبناء علاقات معه في ضوء هذا التكوين. ولا تكون الهوية معطىً جاهزاً، مسبقاً، نتطابق معه. وإنما تكون ابتكارا دائماً. فالإنسان يبتكر هويته، فيما يبتكر فكرهُ وعمله»(٤٥).

هكذا هي الحداثة كما يُنظر لها أدونيس. حداثة تُعنى بالإنسان بالدرجة الأولى، وتشمل جميع مناحي الحياة الفكرية، والشعرية، والتقنية. وهي كلٌ لا يتجزأ، وغياب أحد جوانبه سيؤدي بالضرورة لخلل في التركيبة، وهذا ما هو حاصل الآن.

الغذامي وأدونيس، واستفحال الذات:

تناول الغذامي في كتابه «النقد الثقافي» أدونيس بالنقد الشديد، والذي وصف فيه أدونيس بـ «الفحل»، الذي يعرضُ «رمحه الفحولي أو التفحيلي». وهكذا يأتي أدونيس بحسب رؤية الغذامي « كأحد أشد ممثلي الخطاب التفحيلي بكل سماته النسقية»(٤٦). بوصفه صاحب خطاب «سحراني» يؤسس «لحداثة شكلية تمس اللفظ والغطاء بينما يظل الجوهر التفحيلي هو المتحكم بمنظومتها النسقية ومصطلحها الدلالي المضمر»(٤٧). مؤسساً بذلك لـ «حداثة رجعية» قائمة على « عداء نسقي، لكل ما هو منطقي وعقلاني، فالحداثة عنده لا منطقية ولا عقلية»(٤٨). ويحدد الغذامي السمات العامة للخطاب الأدونيسي في التالي:

«١- مضاد للمنطقي والعقلاني.

٢- مضاد للمعنى، وهو تغيير في الشكل ويعتمد اللفظ.

٣- نخبوي وغير شعبي.

٤- منفصل عن الواقع ومتعال عليه.

لا تاريخي.

فردي ومتعال، ومناوئ للآخر.

هو خلاصة كونية متعالية وذاتية

يعتمد على إحلال فحل محل فحل، سلطة محل سلطة.

سحري، والأنا فيه هي المرتكز»(٤٩).

هكذا يبدو أدونيس في تشكله الأخير في نظر الغذامي. ونحن نتساءل: كيف وصل الغذامي لهذه النتائج المفاجئة؟ وضمن أي سياق؟ وعبر أي آلية؟.

إن قراءة فاحصة لكتاب الغذامي «النقد الثقافي»، وعلى الأخص للجزء المتعلق بأدونيس،تكشف لنا أن الغذامي لم يكن دقيقا فيما قال، بل أخطأ في كثير من مقولاته، لأنه قرأ أدونيس قراءة مجتزأة ومنتقاة، أو في أحسن الأحوال لم يستوضح سياق الخطاب، وقرأهُ خارج سياقه. أليس الغذامي هو نفسه القائل: « إن أي قراءة لأدونيس سلبية كانت أم إيجابية لهي شئ ممكن من جهة، وقابل للنقض بقراءة أخرى معاكسة من جهة أخرى. ولكل قراءة من هذه القراءات وجهها وبراهينها وهي على (شئ من الحق) وفي أدونيس شئ من هذه كلها ونصوصه تعطي طالبيها ما يطلبون. ولكننا نقول -والكلام للغذامي- إن أدونيس وهو مفتوح على هذه التأويلات كلها، هو أيضا ليس أياً منها. والمسألة تعتمد على الطريقة التي يجري بها تشريح (تفكيك) الخطاب الأدونيسي»(٥٠). وعليه فبأي طريقة قام الغذامي بتشريح الخطاب الأدونيسي؟ وهل قرأه قراءة تتناسب مع بنية الخطاب المتوترة والمتضادة، أم أنه بحث في داخل هذه الخطاب عما يُعزز من مقولاته. أي أنه قرأ الخطاب بأفكار مسبقة يبحث لها عن شواهد ودلائل تؤيدها. هذا من جهة. ومن جهة أخرى، إذا كان الغذامي واعياً لمسألة كون خطاب أدونيس (حمال أوجه)، ومتعدد القراءات، وأنه مفتوح، فلماذا قرأه الغذامي قراءة مغلقة، خرج منها بأحكام قيمية نهائية، وعمومية، اختزل فيها خطابا متحركا لا يركن إلى ساكن، وهو ذاته الذي يطرح السؤال التالي:« ماذا يبقى من أدونيس بعد أربعة عقود من الكر والكر والكر...؟!»(٥١) وفي هذا السؤال يُقرُ الغذامي بحركية الخطاب من خلال تكراره لكلمة الكر ثلاث مرات متتالية، مما يوحي بشدة الحركة والتبدل والتجدد. فإذا كان خطابا بهذه الحركية، فكيف يحكم عليه بهذه السكونية والنمطية الجامدة.

إضافة لما سبق، ما الذي قرأه الغذامي؟ هل قرأ الخطاب أم الحجب المحيطة به، وهل استطاع الخروج من سطوة الاسم وحضوره القوي الذي يشي برغبات متضادة تأييدا ونقدا، لأن كلا القارئين -المؤيد والمعارض- سيستفيد من قراءته لهذا الخطاب في تحقيق ذاته عبر إبراز قدرته على تفكيك خطاب متشابك كخطاب أدونيس. نقول: هل استطاع الغذامي أن يتخلص من كل هذه الحجب ليقرأ الخطاب

عارياً من أي مسبقةٍ أو أدلجة. وهو يدرك مدى صعوبة ذلك، حيث يقول:« لا شك أن خطاب أدونيس اليوم هو خطاب محجب... والخطاب المحجب لا يصل إلينا سافراً، بل يصل مع حجاباته، ونحن لا نقرأ ونفسر الخطاب ولكننا نقرأ هذه الحجابات، سواء ما هو تجميلي منها أو ما هو تشويهي»(٥٢).

إن تناول الغذامي للخطاب الأدونيسي بهذه الطريقة المختزلة المبتسرة عليه الكثير من الإشكلات والملاحظات -التي يضيق الوقت بتناولها بالتفصيل- وللرد عليها، أحيل للمحورين السابقين الذين أشرتُ فيهما لآليات قراءة الخطاب الأدونيسي، وللحداثة في هذا الخطاب. واستكمالا لنقد رؤية الغذامي أضيف النقاط التالية:

إن هذا الخطاب الذي يصفهُ الغذامي بأنه «مضاد للمنطقي والعقلاني» و«مضاد للمعنى» و«سحراني». هو في ذاته نقيض ذلك. لأنه خطاب فلسفي صوفي باطني، ينحو نحو الباطن وينفر من الظاهر. ويُعنى بالغامض وغير المكشوف وغير المعلوم، ويفر من كل ما هو معلوم وواضح. هذا الفرار ليس تعالياً على الواقع، ولا «سديمية مفرطة»، وإنما بحث عن جوهر الأشياء وسر وجودها، وحقيقة بواطنها. وهذا هو جوهر الخطاب الصوفي، وأساس تجربته القائمة على «تجاوز التاريخ المكتوب، وعلى تجاوز الظاهر المنظم في تعاليم وعقائد، لأنها تتجه إلى باطن العالم وتعنى بمعناه الخفي والمستور»(٥٣). هذا النوع من الكشف له آلياته الخاصة، والتي تختلف عن باقي الآليات المتعارف عليها فـ« الصوفية لم تعتمد في الوصول إلى الحقيقة المنطق أو العقل، ولم تعتمد كذلك الشريعة. فالطريق التي يسلكها الصوفي لمعرفة باطن الألوهة ليست إلا شكلا من علم الإمامة، وليس علم القلب الصوفي إلا شكلا آخر لعلم الإمام الغائب»(٥٤). وهي بهذا المستوى تعبرُ عن تغاير كبير مع الواقع فكراً وأسلوباً وتعاطيا مع الأمور.

أدونيس يمعن أكثر في تصادمه مع الحداثة العربية بل يعلن موتها الكلي

كما أن هذه التجربة الصوفية الباطنية أسست لنمط جديد من اللغة والكتابة، يختلف عن الأنماط السائدة والمتعارف عليها . تقول الناقدة أمينة غصن: «الصوفية أسست لكتابة تمليها التجربة الذوقية، داخل ثقافة تمليها معرفة دينية مؤسسية. غير أنها ظلت كتابة على هامش التاريخ الثقافي العربي. كتابة لا مكان لها. كأن أصحابها لم يكن يعيشون في المكان، بل في نصوصهم، كأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع، وكأن الكلمات مخابئ لدروبه وآفاقه ورموزه»(٥٥). كما أن الكتابة الصوفية بتعبير أدونيس: «كتابة بالأعصاب والارتعاش والتوترات الجسمية والروحية. كتابة تدخل في الكلمات نفسها أعصابا فتشعرك كأنها مليئة بالخدوش والجراح والتمزقات. إنها كتابة لا تخضع لأية طريقة ثابتة أو مسبقة، وهي نقيض لكل ما هو مؤسسي. إنها الكتابة اللامعيارية بامتياز، كما أنها حركة دائمة من الابتداء وكمثل الكتابة نفسها»(٥٦). فنحن عندما نأتي لمحاكمة أو نقد الكتابة الصوفية يجب أن ننقدها وفق آلياتها الجديدة والخاصة التي أقرتها، لا وفق آليات تفسير لا تتناسب معها.

وهكذا عندما يعلن أدونيس فراره من الوضوح بقوله:

« أصرخ منتشيا:

تهدّمْ أيها الوضوح

يا عدوّي الجميل»(٥٧).

أو عندما يعلن أنه « الحجة والداعية» و«أنه الأشكال كلها». فإنه لا يعلن «لا عقلانيته»، أو يشهر «رمحه الفحولي» كما يتصور الغذامي، وإنما يتحرك ضمن سياق الخطاب الصوفي وكل من «الحجة» و«الداعية» مفردات ومصطلحات معروفة في الخطاب العلوي الذي ينتمي له أدونيس. ولها دلالاتها، وهو حين يستخدمها فضمن هذه الدلالات. فالأنا هنا ليست أنا أدونيس. وإنما كما يقول «أنا التاريخ»، وهي أنا الصوفي عندما يعشق ويذوب «رَسْمُه» في «مَعْنى» محبوبه ليصل لمقام «البقاء بالمعبود أو المعشوق» وهي مراتب عرفانية ذوقية عالية، لا يعي كنهها إلا من أُمتُحن قلبه بالعشق. وإلا وفق منطق الغذامي سيكون جميع العرفاء من: الحلاج، وابن الفارض، ومحي الدين بن عربي، وصدر المتألهين الشيرازي... سيغدو كلُ هؤلاء فحوليين ذكوريين يرفعون رمحهم التفحيلي. وسيكون الحلاج رمز التفحيل الأكبر عندما قال: « أنا الحق».

وينسحب الكلام أيضا على ديوان «مفرد بصيغة الجمع» الذي إتكأ عليه الغذامي كثيرا واستشهد به كدليل على فحولة أدونيس، وهو نص صوفي بامتياز. والعنوان يدلُ على ذلك، فهو صياغة لمرتبة عرفانية وفلسفية دقيقة تقوم على مبدأ « الكثرة في عين الوحدة، والوحدة في عين الكثرة»، وبتعبيرهم -أي المتصوفة- «هُوَ هُو»، ولا شئ غيره، كما أنه « هُوَ هِي، وهِي ليست هُو» وهو جدل فلسفي صوفي استوحاه أدونيس في ديوانه وطوره بلغة شعرية راقية.

إنه من الظلم أن نقرأ الخطاب الصوفي بآلياتنا القديمة والاعتيادية، ويجب علينا أن نقرأه قراءة جديدة واعية لكي نفهم عمقه الفكري والموضوعي، فهو بقدر ما هو خطاب كشفي قلبي، هو خطاب فكري عقلي، يكون فيه القلب دليل العقل. لذا يجب أن نقرأ التجربة ضمن هذا السياق.

إن ما يذهب إليه الغذامي من كون حداثة أدونيس حداثة «شكلانية» ومقتصرة على «الشعري» دون غيره، وأنها تستلهم النموذج الجاهلي وتكرره بذات النسقية، كلام غير دقيق، ومردود عليه، ويمكن الرجوع للمحور الذي تناولنا فيه الحداثة في الخطاب الأدونيسي والتي تثبت أن الحداثة لديه، تعتمد على المعنى وتشمل جميع مناحِ الحياة، وأن رجوعها للخطاب الجاهلي إنما هو رجوع للأصل ومحاولة اكتشاف جديد فيه.

على عكس ما يرى الغذامي، إن أدونيس، كما أوضحنا في «أوهام الحداثة الخمسة»، يبدو واعياً تمام الوعي لمسألة الكتابة الشعرية وارتباطها بالمعرفي، وارتباط الحداثة بالمعنى لا الشكل –خلاف دعوى الغذامي_، وهذا ما يظهر من قوله: « ينبغي على القارئ/ الناقد أن يواجه في تقييم الشعر ثلاثة مستويات: مستوى النظرة أو الرؤية، مستوى بنية التعبير، مستوى الشعرية»(٥٨).

كما أن الشكلانية ضربٌ من النمطية، التي هي ضربٌ من الجمود والتحجر المرفوض أدونيسياً. فالتنميط بحسب أدونيس هو: « إعادة إنتاج العلاقة نفسها: علاقة نظرة الشاعر بالعالم والأشياء، وعلاقة لغته بها، وبنية تعبيره الخاصة التي تعطي لهذه العلاقات تشكيلا خاصا»(٥٩). وهو – أي التنميط– سياق معارض تماماً للحراك الأدونيسي، فكيف نتهم أدونيس به، وهي دعوى تحتاج إلى دليل، بل الدليل قائم على نقيضها.

إن كون الخطاب الأدونيسي يعتبر (متعاليا) أو (خلاصة كونية) أو (مناوئا للآخر) أو (منفصلا عن الواقع)، فهذه كلها في نظري ميزات إيجابية تسجل لصالح الخطاب لا ضده. أي أنها نابعة من قوة ومن عمق في الخطاب. إن المثقف الحقيقي والخطاب النقدي التغييري، هو على الدوام خطاب رافضٌ ومشاكس ومناوئ، وخطاب رافض للواقع. والتعالي هنا ليس دلالة على الغرور، بقدرِ ما هو جعل مسافة فاصلة بين المثقف ومجتمعه، بين خطابه وخطاب المؤسسات التنميطية، لايجاد حالة رؤية نقدية صحية لا يكون فيها المثقف منغمسا في واقع مجتمعه الردئ، لكنه في الوقت ذاته على صلة به، وإلا فمن أين ينتج أدونيس مقولاته، وعلى ماذا يؤسسها وهل هي آتية من فراغ؟.

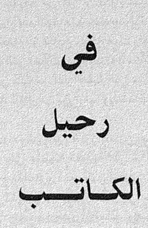
إن الغريب في الأمر أن تغدو صفة «المناوءة للآخر» في سياق السلب لا الإيجاب!. إن الرفض والمقاومة هي السياق الصحيح. والقبول بالسائد والحالي، هو النسقية بعينها، لأنها تركيز لواقع ردئ قائم على الفحولة والذكورة.

هذه بعض النقاط التي أردت الإشارة إليها –بشكل سريع وموجز– ، ضمن سياقٍ نقدي تكاملي، لا يهدف لشطب أو محو مشروع «النقد الثقافي»، بقدرِ ما هو سجال نقدي تصحيحي، قد يصل لمرحلة الانقلاب العرفي الذي هو في الأساس نقد ثقافي.

ختاما، نحن لسنا مع التصنيم، وضد أن يُحول أدونيس لصنم. سواءٌ من أجل العبادة، أو الرجم بالحجارة. وإنما نحن مع القراءة الموضوعية العلمية، التي تؤسس لمقولات جديدة، ولا تكتفي بنقدِ القديم فقط.

الهوامش:

١– العباس، محمد. «الغذامي مجربا لمقولة النقد الثقافي». جريدة الرياض، الخميس ٢٩ رجب ١٤٢٠، العدد ١١٨١٢.
٢– الغذامي، عبد الله. النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٧٨.
٣– نفس المصدر السابق، ص ٩٣.
٤– عبد الكريم، خليل. مجتمع يثرب. سينا للنشر، القاهرة،ط١، ١٩٩٧، ص ٨.
٥– العباس، محمد. مصدر سبق ذكره.
٦– الغذامي، عبد الله. مصدر سبق ذكره. ص ٢٧١.
٧– البخاري، محمد بن اسماعيل. صحيح البخاري. المكتبة العصرية، بيروت، ط ٥، ١٤٢٠، ج٤، ص١٩٣٩.
٨– الغذامي، عبد الله. مصدر سبق ذكره، ص ٩٥.
٩– البخاري، محمد بن اسماعيل. مصدر سبق ذكره، ص ١٩٣٦.
١٠– نفس المصدر السابق، ص ١٩٣٩.
١١– القرآن الكريم، سورة الشعراء، الآيات ٢٢٤–٢٢٧.
١٢– الطبرسي، الفضل بن الحسن. مجمع البيان في تفسير القرآن. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ج٧، ص ٢٧٠.
١٣– نفس المصدر السابق، ص ٢٧٠.
١٤– فضل الله، محمد حسين. من وحي القرآن. دار الزهراء، بيروت، ط١، ١٤٠٨، ج١٧، ص ٢٠٠.
١٥– مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص ١٠.
١٦– نفس المصدر السابق، ص ١٨٢.
١٧– أدونيس، الشعرية العربي، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص ٥٦.
١٨– نفس المصدر السابق، ص ٥٠.
١٩– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن. دار النهار، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٢٤٩.
٢٠–مجلة أبواب، العدد الأول،١٩٩٤، ص١٢.
٢١– أدونيس، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦، ج١، ص١١٦.
٢٢–مجلة فصول، مصر سبق ذكره ص ٨٠.
٢٣– نفس المصدر السابق، ص١٩٧.
٢٤– نفس المصدر السابق، ص ١٩٨.
٢٥– أدونيس، الشعرية العربية، مصدر سابق، ص ٧٤.
٢٦– نفس المصر السابق ص ٧٥.
٢٧– مجلة فصول، مصدر سابق، ١٨٦.
٢٨– مجلة دراسات فلسطينية، العدد ٤١، شتاء ٢٠٠٠، ص ١١٣.
٢٩– نفس المصدر السابق، ص ١٣٣.
٣٠– مجلة أبواب، مصدر سابق، ص ١٢.
٣١– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، مصدر سابق، ص ٢٤٥.
٣٢– نفس المصدر، ص ٢٤٩.
٣٣– نفس المصدر، ص ٢٤٩.
٣٤– نفس المصدر ٢٤٥.
٣٥– مجلة أبواب، مصدر سابق، ص٩.
٣٦– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، مصدر سابق، ص ٢٦٢.
٣٧– نفس المصدر، ص ٢٤٦.
٣٨– نفس المصدر، ص ٢٣٩.
٣٩–نفس المصدر، ص ٢٣٩.
٤٠– نفس المصدر، ص ٢٧٢.
٤١– نفس المصدر، ص ٢٨٩.
٤٢–نفس المصدر، ص ٢٩٠.
٤٣– مجلة دراسات فلسطينية، مصدر سابق، ص ١٢٢.
٤٤– نفس المصدر، ص ١٢٢.
٤٥–أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص٢٥٨.
٤٦–نفس المصدر، ص ٢٩٦.
٤٧– الغذامي، عبد الله. مصدر سابق، ٢٧١.
٤٨– نفس المصدر، ص ٢٨١.
٤٩– نفس المصدر، ص ٢٩٣.
٥٠– الغذامي، عبد الله. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص١٨٦.
٥١– نفس المصدر، ص١٨٥.
٥٢– نفس المصدر، ص ١٨٦.
٥٣– مجلة فصول، مصدر سابق، ص ١٩٧.
٥٤–نفس المصدر، ص ١٩٧.
٥٥– نفس المصدر، ص ١٩٧.
٥٦– نفس المصدر، ص ١٩٨.
٥٧– أدونيس، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ج٣.
٥٨– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ٢٤٣.
٥٩– نفس المصدر، ص ٢٤٤.



في رحيل الكاتب علي بن عاشور



حسين قبيسي*

كأن عليّ بن عاشور لم يمت. لم يعرف بموته أحد. عرفوا، لكن لم يصدّق موته أحد. صدّقوا، لكن لم يقتنع بموته أحد. عرف أصدقاؤه أنه مات، فصدّقوا، لكنهم أنكروا ذلك في نفوسهم، فبقي فيها حيّاً. هكذا، مات عليّ ولم يمت. مؤكد، على الأقل، أن عليّاً لن يموت قبل زمن طويل.

لم يعرف أحدٌ أن علي بن عاشور مات.

حتى صديقه أنا، عرفتُ وصدّقت ـ وإن بصعوبة ـ في نهاية الأمر، ولكن حدث أني لم أيْقن. سهوتُ عن ذلك. راح فكري، فبقي في نفسي ولم يمت.

لم يعرف أحدٌ من أصدقائه في ثلاثة أقطار العالم: المشرق والمغرب وما بينهما فرنسا، أنه مات، ما زالوا حتى الساعة يسأل أحدهم الآخر عن عليّ وعن أخباره وصحته، حتى إذا ما أجيب بخبر وفاته، صُعِق وقال: أمعقول هذا؟ ثم مضى غير مصدّق.

كان عليّ خيالاً، مزيجاً أثيرياً، مزاجاً يطغى فيه الروح على الجسد. كان، على هزاله، قوياً، وعلى هزله جاداً، وعلى صمته بليغاً. لم يعرف عليّ الصحّة الوافرة المكتنزة شحماً ولحماً، بل عرف الصحة الجيدة المتوازنة، فكان دائم الحركة والحيوية والنشاط؛ لذا استطاع أن يتحمّل في سجنه ألم المرض الذي اشتدّ عليه إذ ذاك وألم القهر معاً. كان هزال جسده من كِبَر النفس لا من سقم الصحة، وهذا من طبيعة الأمور: «نفسٌ كبيرة يتعب مرادُها الجسد»؛ فعلى كيلوواته الأربعين التي لم يزن جسدُه أكثر منها يوماً في حياته، كان يتمتّع بقدرة على الاحتمال والجهد اللذين لا يقوى عليهما أصحاب الأوزان الثقيلة، فكان وزنه لا يغرق في المشروبات الروحية التي يُغرق فيها أحزانه، بل كان يبقى صاحياً شفافاً، غالباً ما يصل الليل بالنهار حين تستغرقه قراءة كتاب لشاعر أو روائي أو مؤرّخ أو فيلسوف، من غير أن يحفل في نهاية القراءة بأن قرأ كتاباً، فعلى عكس المثقفين الذين كانت الموضة تقضي بأن يتباهوا بكتاب قرأوه، كان عليّ يتبسّم حين يُسأل عمّا يقرأ، ولا يُجيب. كان يطوي الكتاب في أعماقه فلا يُخرجه إلا حين يقتضي الأمر في مكانه الصحيح بالضبط، في مقال أو في ندوة فكرية أو سياسية عامة يدعو أو يُدعى إليها ويشارك فيها.

كانت مقالاته، على ندرتها، (فقد كان مُقلاً) يترقّبها أصدقاؤه والذين قرأوا له فأسرتهم كتاباته، للاستمتاع بما يقرأون. أذكر على سبيل المثال تلك المقالة ـ التحقيق الصحفي (في ملحق النهار، في أغلب ظنّي) الذي بقي فترة طويلة موضع حديث المثقفين في بيروت والصحفيين الذين، فيما بعد، حاول عددٌ منهم تباعاً أن يفعل الشيء نفسه انطلاقاً من الفكرة نفسها، والتي رمى عليّ من ورائها إلى التأريخ ـ بمعنى ما ـ للواقع الذي كانت تعيشه الحركة الوطنية واليسار اللبناني ـ الفلسطيني، من خلال سيرة أربعة مقاه في بيروت هي: مقهى التوليدو (في منطقة الفاكهاني) ومقهى الجندول (كورنيش المزرعة) ومقهى الاكسبرس (الحمرا) وقبلها مقهى الهورس شو. كان ثمة «تاريخية» لهذه المقالة/التحقيق الصحفي تكمن في كونها دشنت في بيروت نوعاً من الكتابة الصحفية الساخرة من أوضاع «اليسار» و«المقاومة» في لبنان. ولعلّ عليّاً كان متأثراً بكتابات صديقه عبد الأمير عبد الله في «الكفاح العربي» الذي كان سبّاقاً إلى هذا النوع من الكتابة النقدية الساخرة من الأوضاع «السائبة» التي سادت

* كاتب من لبنان

لبنان في ظلّ هيمنة المقاومة الفلسطينية.
كتب عليّ في «السفير» و«النهار» و«الكفاح العربي» و«الهدف» و«المستقبل». وكان يمتاز على المثقفين اليساريين بأنه لم تكن لديه سمة «الرصانة والرزانة» التي تميّزهم والتي تجعلهم مضحكين. كان بمعنى ما «مثقفاً خليعا». لم تنتقص خلاعته شيئا من مكانته لدى كبار رؤساء الصحف (نبيل خوري، طلال سلمان، وليد الحسيني، عصام محفوظ، الخ...) ولا من احترام معارفه وأصدقائه ومشاعر الإعجاب التي يكنّها له كل الذين عرفوه شعراءً وكتّاباً وصحفيين. على أن ما لم يُنشَر ممّا كتبه كان أكثر مما نُشر: أذكر مثلاً ذلك الحوار الذي حدّثني به صديقي الطيّب ولد العروسي والذي كان قد أجراه مع علي بن عاشور في أحد لقاءاتهما.
لم يرَ الحوار النور أبداً بعد ذلك الوعد. ووفاء بالوعد والعهد، تكفّل صديقه ولد العروسي بنشره بإمكاناته الخاصة الذي لا يفي إلا بنزر يسير من حقّ عليّ علينا نحن أصدقاءه الذين لم نفعل شيئاً تقريباً في هذا الصدد لأنه مازال في نفوسنا إنه لم يمت.
وأذكر أيضاً ذلك الكتاب الذي ضمّ فيه كلّ المقالات الجريئة التي كانت ترفض الصحافة نشرها بحجّة أنها مقالات تذهب بعيداً في جرأتها النقدية وصراحتها؛ فجمعها تحت عنوان واحد: «لكمات نقدية» وضعها في عهدة سهيل إدريس ولايزال أصدقاؤه ينتظرون صدوره يوما عن دار الآداب، إذ لايزال إدريس يتريّث في نشره (ربما لأن في بعض كلمات هذا النقد لكمات كان يمكن أن تؤدي بحياة من تسدّد إليه وتخرجه من دائرة الأدب والصحافة التي يزعم أنه منها).
كان عليّ يلجأ أخيراً إلى حلّ «ثوري» فـ«ينشر» كتاباته بنفسه وبيده: كذلك البيان الذي كتبه بخطّ اليد ووزعه (فوتوكوبّي) على المارّة في شوارع الدائرة الخامسة في باريس حيث يكثر روّاد المقاهي من المثقفين والأدباء والصحفيين العرب. كما أذكر الرسائل التي كان يبعث بها من سجنه إلى أصدقائه وكنا نتداولها ونتلوها لبعضنا بعضا.
كان عليّ جسراً بين جماعات المثقفين العرب (الذين يعرفهم ويعرفونه جميعا) المتنقلون منهم بين بيروت وبغداد ودمشق وباريس والجزائر، والثابتون منهم في هذه العواصم: يستحيل أن تذكر علي بن عاشور في بيروت ولا تذكر صديقه عبد الأمير عبد الله وشلّته محمود المختار ونصري الحجاج (لخوي) وسهيل الخطيب وداود الرز، وألا تذكر خوسيه وخافيير الاسبانيين اللذين كانا عنوان استهتار المقاومة الفلسطينية برأسمالها الانساني، وألا تذكر مظفر النواب وكاظم عويّد وصقر بوفخر ومحمد بوشحيط ومحمد كبي وأباه بومحمد.. يستحيل مثلاً أن تتصوّر علي بن عاشور في الجزائر من غير جماعة «الثلاثي المخيف»: الطاهرين (الطاهر وطار والطاهر بن عيشة) والعفيف، وفي باريس من دون الطيّبين ولد العروسي والصحراوي، يستحيل أن تذكر علي بن عاشور بلا عبد القادر الجنابي وأجواء شلّته السوريالية ومجلته «الرغبة الإباحية» (محمد عوض، فريد العريبي، علي فنجان..).
كان علي همزة وصل بين هذه الجماعات، يعرفها جميعا وتعرفه جميعا، من غير أن تكون فيما بينها معرفة مباشرة. كان رمزاً لهذه الجماعات جميعا، ولذا لم يمت علي بن عاشور، بل تلك حقبة من تاريخ جيلنا، هوَت ولم يشعر بها أحد رغم عظم الكوارث التي تسبّبت بها وسبّبتها، فكأنها هباءً طار في الهواء.. كان عليّ فلذة من تلك الحقبة التي ما زالت مع ذلك، ماثلة في تاريخنا، تنتظر من يؤرّخ لها ويستخلص عبرها ودروسها بحقّ وصدق.
بين الأدباء والروائيين العرب كثيرون يحسدون جبرييل جارثيا ماركيز على عالميته القائمة على حدث محلي غفل يبرع في استخراج ما انطوى فيه مطموراً بذرةً، شجرةً بحجم العالم. نكبر ماركيز لكن لن يصل بنا الأمر إلى حدّ الاكتفاء بالاستجداء والجري وراء «ماركيزي» العالم عالمي الشهرة، ففي العرب مواهب لا عدّ لها، ولم يحن بعدُ أوان استقالتها إلى الكتابة بـ«الأنجلوفونية» أو «الفرنكوفونية»، ومازال بإمكانها أن تُخرج وبالعربية شجرةً بمستوى عالمي من حدث «عادي» إنما ترقد فيه بذرة تلك الشجرة الكونية: علي بن عاشور جادت به ثورة الجزائر مطهّماً بالأحلام الكبيرة: تشرّعت أبواب العالم أمام العالم العربي، وبات ممكناً حمل نفس عربي يُسهم في تقدّم العالم وتطويره وتغييره، جاء من شرق الجزائر إلى العالم العربي والأوروبي فدرس الطبّ في دمشق و«تعاطى» السياسة والصحافة في بيروت وباريس حيث تعرّض لعدوان تنضح منه رائحة العنصرية عندما أفلت عليه أحدهم كلبه الدوبرمان فهشم وجهه وكاد يقتله، وهو النحيل الساعد كما قلنا. لكنه شديد الساعد على نحوله كما قلنا أيضاً، فاقتصّ بن عاشور بنفسه من المعتدي، منتزعاً حقّه بيده، بعد أن يئس من قيام العدالة بذلك. سُجن بن عاشور ثم طُرد من فرنسا. عاد إلى مثلث دمشق - بيروت - تونس، وانقطعت أخباره عنّي وعن عدد من أصدقائه الذين كنا نراه ونلتقي به مرارا في باريس. إلى أن نُميَ إلينا أن حادثا وقع له في تونس العاصمة من غير أن يقول لنا من كنا نظن أنهم أصدقاؤه هناك حقيقة هذا «الحادث»..
مات علي بن عاشور ولم يصدّق أحدٌ. نُعيَ وأُثبت نبأ وفاته من أصدقاء له بالجزائر وتونس، ولكن... لا أعرف لماذا عليّ بن عاشور ما زال عندي خارج الموت والحياة، ربّما لأن ثمّة مكانا أضع فيه من يخرجون من الحياة ولا أريد لهم أن يكونوا في الموت، لأني أريد لنفسي أن أكون فيه وأفضّله على الحياة والموت معاً.. مكان ألتقي فيه وعبد الأمير عبد الله صديقي وصديق صديقي عليّ بن عاشور، ورشيد صبّاغي، صديقي وصديقه، الذي توفي في حادث مأساوي في باريس مؤخراً، ونخلة فريفر صديقنا المشترك كذلك، كما ألتقي فيه آخرين ربما كانوا لا يعرفون عليّ وعبد الأمير ونخلة ورشيد لكنهم منهم طينةً وجبلّة.

لقاء
مع الراحل
علي بن عاشور

الطيب ولد العروسي*

حملناه في قلوبنا وتفرّقنا...
ترى هل توزعناه إلى هذا الحدّ ؟ حتى لم يبقَ منه شيء؟
فجأةً تذكّرنا أننا بالغنا في التفرّق وأنه ينبغي لنا الاجتماع لنعيد إلى عليّ وحدته
علينا أن نعيده كاملاً ما أمكن، كما كان قبل أن نشتّته.
ماذا بقي من علي بن عاشور؟ وماذا كان قبل أن نتوزّعه؟
كان علي بن عاشور صموتاً: يتبدّى معناه حين يكتب، نحيلاً كالقلم: تظهر قوته حين يعمل، رقيقاً شفافاً كأنه نسغة الحبر، بلون الدم.
كان علي بن عاشور صامتاً دائما؛ كان ساهماً هادئا إلا حين يقرّر فعل شيء، فيكون؛ يفعله حقاً، بصمت وثقة، كأفضل ما يكون الفعل.
كان علي بن عاشور كتابةً فحسب؛ كان كتابةً معظمها بقي خارج الصحافة ودور النشر. كتب على نفسه في أوراقه الخاصة؛ لم يدخل في دائرة التداول العام، فسَلم من النشر الرخيص، وصان نفسه من لوك ألسنة «النقاد».
جمع مقالاته التي رفضتها الصحف في كتاب لم يُنشر حتى الساعة؛ هل بسبب عنوانه «لكمات نقدية» أم بسبب وجع كلماته الموجعة.
رسائله التي بعثها إلى أصدقائه من مختلف الأماكن، من سجنه الصغير في باريس إلى سجنه الكبير في العالم العربي وفي العالم، حملت أطراف حقيقته الموزعة هنا وهناك.
ولئن كنت آليت على نفسي العمل على نشر نصه النقدي، فبانتظار الوفاء بالوعد كاملاً؛ هنا أجمع نتفاً من فلذات قلم عليّ المنثورة التي استطعت جمعها:
١) البيان الذي كان وزّعه على بعض المثقفين العرب، يحدّد فيه رؤيته السياسية والفكرية ويردّ على ما كان يُشاع عنه، ما زلت أحتفظ به بين أوراق قديمة. ولا ننسَ أن هذا البيان كُتب قبل عشرين عاماً، ومع ذلك فلا يزال يحتفظ بنظرة قريبة جداً من الواقع الذي آلت إليه الأمور، ولم يتوقعها إلا قلّة قليلة جدا كان عليّ واحدا بينها.
٢) الرسالة التي بعث بها إليَّ من سجنه تشبه رسائله التي بعث بها إلى أصدقاء آخرين. لكنها تنفرد بدفق هائل من الصراحة.
٣) الحديث المسجّل الذي كان موضوع سهرة طويلة بيننا، جعلت منه موضوعاً لحوار صحفي لم يعرف طريقه إلى النشر مذ ذاك، لكنّه ظلّ يحتلّ بين أوراقي مكانة مهمة.
٤) ثمة صديق آخر أود أن أقرنه بهذه السيرة الموجزة، لا لأن روابط الصداقة التي جمعتنا نحن الثلاثة كانت قوية فحسب، بل لأن قوة المصير بالذات التي جمعتهما كانت أقوى مما أرغب أنا نفسي بفعله:
فمحمد بوشحيط الكاتب والصحفي الجزائري المولود في القلّ، بولاية سكيكدة بالشرق الجزائري، خرج من الجزائر بعد الاستقلال في بعثة دراسية، ووجد نفسه كعليّ بن عاشور، في قلب الحلم العربي، حيث تعرّف عليه في ليبيا، وتابعا دراستهما معا في سوريا، ثم التقيا من جديد في باريس...

* كاتب من الجزائر

فناضلا معا من أجل قضايا تحرّر الشعوب العربية، وفي مقدّمتها الشعب الفلسطيني... فكان أن وجد نفسه مُبعَداً من عدّة دول عربية. فأقام في لبنان وكتب في صحفه ومجلاته، ثم في مدريد ففي بغداد، ثم ساعده بعض الأصدقاء على المجيء إلى باريس حيث أقام خمسة أشهر فقط قضاها في الكتابة، ثم ما لبث أن عاد إلى الجزائر بعد جولة في العالم العربي استغرقت ستة عشر عاماً.

توفي محمد بوشحيط بعد علي بن عاشور بثلاثة أسابيع فقط، تاركاً وراءه ثلاثة أطفال وأسرته الفقيرة التي لم يستطع إعالتها، ومجموعة مقالات في الأدب والسياسة، وكتاباً بعنوان: «الكتابة لحظة وعي ـ مقالات نقدية».

*** مقدمة**

ما أزال أذكر كيف تزامن الحديث مع علي بن عاشور مع حدث تاريخي مهم، هو وصول اليسار الاشتراكي الفرنسي إلى السلطة. فقد صادف يوم إنهائنا تسجيل هذا الحديث (على عدة مراحل) احتفالات الباستيل، ابتهاجا بوصول فرانسوا ميتران إلى رئاسة الجمهورية الفرنسية. مضى أكثر من عشرين سنة على هذا اللقاء جرى فيها ما جرى من أحداث تاريخية، بعضها مهم وبعضها أقل أهمية، كانهيار الاتحاد السوفييتي والاجتياح الإسرائيلي للبنان واندلاع أحداث الجزائر وحرب الخليج واتفاقيات السلام الإسرائيلي الفلسطيني... إلخ.. رافقتها تغيرات في الفكر السياسي والثقافي عموما، لكن يبقى حديث علي بن عاشور محتفظا بحيوية فكرية، وتظل لهذا الناقد الأدبي والسياسي على وجه خاصٍ صورة حية.

هذا الحديث مع علي بن عاشور وكتابه «لكمات نقدية في الأدب والحياة» وحدهما لم ينشرا رغم تقادم عهدهما، وبانتظار صدور كتابه (وهو في عهدة سهيل إدريس، صاحب دار الآداب بيروت) ننشر حديثه الذي يضمّ سيرة حياته مختصرة، وكذا موجز لأفكاره النقدية والأدبية والسياسية.

رحل علي بن عاشور في منتصف فبراير ١٩٩٦، وعمره ٤٦ سنة، بعد أن قضى حياة مليئة بالترحّل، شريداً بعد أن طردت فرنسا أهله وأسرته من الشرق الجزائريّ، فعاش بين تونس، حيث كانت نشأته، وليبيا وسوريا حيث درس الطبّ، ولبنان الذي عمل في صحافته، وفرنسا التي خاض فيها مجالات شتّى.

علي بن عاشور كاتب جزائريّ معروف في المشرق أكثر منه في المغرب العربي. ولد «ذات فجر من آخر أيام العام ١٩٥٠، في إحدى قرى تونس، حيث كان والده لاجئا». وهناك أتمّ دراسته الابتدائية ليعود غداة استقلال الجزائر، شأن كل اللاجئين إلى الأرض التي اغتصبها المستعمر الفرنسي. هناك بدأ دراسته الإعدادية في معهد ابن خلدون ببلكور بالجزائر العاصمة، حيث قضى عاما وبعض أشهر، ليجد نفسه بعد ذلك ضمن البعثة الدراسية التي أرسلتها الجزائر إلى ليبيا عام ١٩٦٤، فأتم بها دراسته الإعدادية والثانوية. وفي عام ١٩٦٩، توجه مع عدد من حملة الباكالوريا إلى جامعة دمشق، فانتسب إلى كلية الطبّ، لكنه رغم اجتيازه المرحلة الصعبة من الدراسة تركها «للرهبان» حسب تعبيره «وازدادت كراهيتي لهذه الكلية- وكل مؤسسة تعليمية أخرى- لأنها كانت تأخذ كلّ وقت الطالب ولا تترك له مجالا لاكتشاف شيء، حتى نفسه بالذات تبقى غريبة عليه. فتركتها غير نادم لأغوص في أعماق الحياة سابراً أغوارها، لاعِباً أحيانا وجاداً في أكثر الأحيان، وغادرت «جامع دمشق»- كما كنا نسمّي الجامعة آنذاك عام ١٩٧٤.

في عام ١٩٧١، انتخب سكرتيرا لرابطة طلاب المغرب العربي بدمشق، ثم رئيسا لها حتى العام النقابي ١٩٧٤-١٩٧٥، كما كان سكرتيراً لمجلس المنظمات الطلابية العربية في سوريا، وبعد أربع سنوات من النشاط اليومي المتواصل، سئم العمل النقابي الذي أعطاه كل جهده، خدمة لطلاب المغرب العربي، ولاسيما أولئك الذين كان ضيقُ ذات اليد يَحُول بينهم وبين إتمام دراستهم. ونفسح له المجال ليحدثنا عن تلك السنوات التي قضاها في العمل النقابي الطلابي. بدأ العمل كصحفي في بيروت عام ١٩٧٥ عندما اضطرّ للهرب من سوريا ذات ليلة، ليعمل في مجلة «الهدف» البيروتية، محررا للشؤون العربية والدولية. كان نادرا ما ينشر فيها مقالا ثقافيا. في الوقت نفسه كتب في العديد من الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية أثناء حرب السنتين في لبنان (١٩٧٥-١٩٧٦)، تلك الحرب التي دمرت الإنسان والبنيان أيضا، والتي عايشها بكل تفاصيلها. في الفترة نفسها كتب عدداً من الكراسات. عندما أيقن ابن عاشور أنّ البقاء في لبنان بات مستحيلا، شد الرحال إلى باريس. ومع صدور مجلة «المستقبل» الأسبوعية في باريس، بدأ عمله مسؤولا عن القسم الثقافي فيها، وذلك عام ١٩٧٧ لكنه لم يبق في عمله هذا إلاّ أشهراً قليلة «فسرعان ما شعرتُ أن مسؤولية القسم تأخذ كلّ وقتي، وتبلّد عقلي فاخترت أن أبقى في المجلة كناقد أدبي فقط... وذلك بدون توقيع وأحيانا باسم مستعار

ونادراً بالاسم الصريح». كل ما كتبه عليّ وتعذّر نشره في «المستقبل» وضعه جانباً، ليجد في نهاية العام ١٩٧٨ أنه بات لديه مادة كتاب، لا سيما أنها تدور حول موضوع: نقد الأوضاع الثقافية السائدة في العالم العربي، وتستحق النشر فوضع لها عنوان «لكمات نقدية في الأدب والحياة» واتفق مع سهيل إدريس على إصدارها في دار الآداب.

كان هادئا أحيانا وصاخبا أحيانا أخرى.. جادا كل الجد حتى الصراحة حينا، وساخرا حتى القرف من هذا العالم حينا آخر. في هذا الجو تم حوارنا.

* **من أنت؟**

فأجابني بعد تردّد:

** سؤالك سهل وصعب في آن معا. ولو وجهته لغيري لأجابك «سؤال غريب مأجاويش عليه». لكنني سأحاول الإجابة ببساطة، أنا لا أحب التصنيفات، لكن ما العمل مع عالم تحكمه التصنيفات، تماما كما يصنف الدكاكيني سلعه. فأنا مصنف عند هذا التيار أو التجمع أو الحزب الأدبي أو الفكري أو السياسي في خانة لا يراها غيره. وطالما سمعت التصنيفات أحيانا يقولونها علنا وفي أغلب الأحيان سرا. فإذا اعتمدت على هذه التيارات أو التجمعات أو الأحزاب في أحكامها فإنك ستجد في كل التصنيفات التي ملت منها كل الصحف والأبواق (لا تضحك) فأنا حسب هؤلاء سلفي، مستقبلي، رومانسي، واقعي، دادائي، سوريالي، تحديثي، سلمي، إرهابي، إشتراكي، رأسمالي، شيوعي، مشاعي، ثوري، رجعي، إباحي، إنساني، نازي، ليبرالي، ماركسي، ذاتي، وجودي... وأخيراً وليس آخرا حالم ومراهق أدبي وسياسي.. وفعلا أنا خليط من كل هذا، بل ربما أنا كل هذا، لأن لا أحد من هؤلاء السادة المصنفين تنطبق عليه الصفة التي يدعيها. طبعا أقصد منهم بالتحديد العرب. وتأكد أن الذي سيقرأ هذا الكلام، سيمط شفتيه ويقول: ها، إنه انتقائي! نعم ربما كنت انتقائيا لأنكم يا سادة يا كرام «ينقصكم الجدل» كما قال ذلك الفيلسوف الألماني. ببساطة أقول لك إنني إنسان يحاول أن يكون منسجما مع ذاته في عالم فصامي حتى العظم، وذلك في انتظار أن يتصالح الإنسان مع ذاته ذاتها، أي ذلك اليوم الذي سيكون عيدا، له بداية وليس له نهاية كما يقول الروسي ميشال باكونين.

* **ماذا لو تحدثنا، قليلا، عن تجربتك الطلابية؟**

** سوف أكون مضطرا للاختصار مرة أخرى، حتى لا يتشعب الحديث فلا نجد له نهاية. طبعاً، عند دخولي الجامعة انتسبت ككل طالب للاتحاد الوطني للطلبة الجزائريين. وأنت تعرف أن نهاية الستينيات وبداية السبعينيات عرفت صراعا فكريا عنيفا اعتمل داخل الجامعة الجزائرية وانعكس صداه على الطلبة الجزائريين في الخارج، خصوصاً القاهرة وباريس وموسكو ودمشق.. لقد تمحور الصراع آنذاك بين أعداء التقدم المتخلفين والمتحجرين وأنصار التطور والانفتاح على الفكر الثوري الجديد الذي كان يهب آنذاك على أكثر من منطقة في صفوف الشباب، وبين من يسمّون بـ «المتعربين والمتفرنسين». ولقد كانت مهمة الاتحاد خصوصا في فرعي القاهرة ودمشق إثبات أن اللغة العربية قادرة بدورها على استيعاب العصر، ولا أخفي عنك أن هذه المهمة كانت على جانب كبير من الصعوبة. فالمسؤولون المباشرون على الطلاب في سفارات الجزائر بالمشرق كانوا مع الأسف من دعاة التحجر. في أول عام جامعي لي تقدمت في انتخابات هيئة الفرع في دمشق فما كان من أنصار التحجر إلا النضال لإسقاطي، وسقطت فعلا. غير أن الوضع داخل رابطة طلاب المغرب العربي كان يختلف كثيراً، فاستطاع التقدميون في نفس العام السيطرة على قيادتها والنهوض بها إلى مستوى المنظمة النقابية المناضلة بشكل فعليّ وفعّال، فاستردت دورها الريادي في الجامعات السورية الذي افتقدته باستقلال الجزائر عام ١٩٦٢. فقد استطاعت أن تصبح المنظمة الطلابية الأكثر بروزاً في السنوات السبعينية الأربع الأولى، حتى أن منظمات المقاومة الفلسطينية في سوريا كانت تدعوها لاجتماعاتها للمشاركة بمختلف أنشطتها، وفعلاً كان لنا صوت كصوت فتح أو الجبهة الشعبية... إلخ. طبعا، كل ذلك أدى إلى مضايقات عديدة من قبل السلطة لم أتحملها في النهاية واضطررت لترك دمشق ومغادرة جامعتها. لكن الحنين دعاني بعد عام إلى العودة إلى دمشق لأجد الشرطة تبحث عنّي قصد اعتقالي مع ثمانية طلاب آخرين بأمر – مع الأسف– من سفير الجزائر في دمشق الذي أقنع السلطات في الجزائر، وبالفعل هذا ما ثبت بعد ذلك. وهكذا اضطررت أنا والزميل محمد بوشحيط إلى الاختفاء عدة أيام في دمشق ثم الفرار ذات ليلة إلى لبنان. وكانت نقطة النهاية والقطيعة مع تجربتي النقابية التي دامت أكثر من خمس سنوات وهي على سلبياتها الكثيرة مهمة في تكوين الإنسان. وفي بيروت وجدنا أن غالبية قيادة المقاومة الفلسطينية والأحزاب اللبنانية قد قامت باتصالات على أعلى المستويات لإطلاق سراحنا.

• **كيف استقبلت عندما وصلت إلى بيروت ؟**

** طبعاً، كان لي العديد من الأصدقاء اللبنانيين والفلسطينيين والعرب الآخَرين المقيمين في بيروت، وأغلبهم من المغضوب عليهم في بقية العواصم العربية، فكان لابد للمتشردين من تضامن! فوجدت كل المساعدة المادية والمعنوية من طرفهم، وربما كانت أحلى أيام حياتي هي تلك التي قضيتها رغم الحرب والدمار الذي سحق البلاد والعباد سنتي ١٩٧٥-١٩٧٦.

• **كيف ترى الحرب اللبنانية وإلى أي مدى أثّرت عليك؟**

** إنها حرب شائكة ومعقدة فعلا. ولن تستطيع الكلمات أو السطور مهما طالت أن تحلل الأسباب العميقة التي أدت إلى إشعال فتيلها واستمرارها من سنة ١٩٧٥ حتى الآن. إنها شيء من الحرب الأهلية وشيء من الحرب الطائفية. إنها تعبر عن شيء من الصراع الاجتماعي وشيء من الصراع الديني. هي حرب الفقراء اللبنانيين على بورجوازيتهم المركنتيلية، وحرب أغلبية الشيعة أو المسلمين الذين يشكلون مواد المجتمع اللبناني على الموارنة أو المسيحيين الذين يشكلون الفئات الميسورة من المجتمع. إنها حرب الصهاينة على الفلسطينيين، أو بالأحرى حرب الفلسطينيين على عملاء الصهاينة في لبنان، وبالنهاية إنها حرب كل العرب المتسلّطين على الفقراء واللاجئين اللبنانيين والفلسطينيين، وربما أبعد من ذلك حرب الطبقات العربية السائدة على الطبقات العربية المسودة: حرب الاستبداد العربي على الديموقراطية الليبرالية التي أزعجت طويلا سادة العالم العربي. هذه هي باختصار الحرب اللبنانية. إنها تعبير عن جوع مزمن في عيون أطفال المخيمات الفلسطينية وحزام البؤس اللبناني الذي يطوق العاصمة بيروت. كما أنها أيضا تعبير عن رعب مزمن في عيون أطفال الموارنة من الغرق في بحر إسلامي.

وبطبيعة الحال فإن كل إنسان مهما كانت غلظة قلبه لابد أن يتأثر نفسيا في جو من هذا النوع خاصة إذا طغت فيه الدماء على الدموع ولم يذهب ضحيته إلاّ الأطفال أو الشباب الفقراء الطيبون من الطرفين. إنهم مخدوعون يقتلون مخدوعين! إنهم شباب ثوري أو بريئون في خدمة قضايا غير ثورية في غالب الأحيان، لذلك لابد أن ينتابك نوع من الحزن العميق الذي إن طال تحوَّل بالتأكيد إلى كآبة أبدية قد تضطرك إلى الانزواء أو العزلة القاتلة للنفس والروح. ولهذا فضلت بعد أن سئمت مشاهدة حمامات الدم، ترك بيروت مع ألم وغصة في النفس. فبيروت كانت العاصمة العربية الوحيدة التي ما زالت تحتفظ برعشة حياة تستحق أن تعاش.

ويكفي القول أيضا أن ليست كل نتائج الحرب اللبنانية سيئات، فهناك بعض المحاسن وبعض الإيجابيات ثوريا، مثل تجارب التسيير الذاتي التي حصلت في هذه المنطقة أو تلك من لبنان عبر اللجان الثورية التي انبثقت عفويا في الأحياء والشوارع وبعض القرى والأرياف؛ خصوصا في الجنوب اللبناني الفقير قبل أن تجهز عليه إسرائيل باحتلالها إياه لمدة أيام عام ١٩٨٧ وتشريد أهله نحو صيدا وبيروت. كما أن هناك على المستوى الأدبي والفكري إبداعات شابة تفتقت بتأثير هذه الحرب، وأن هناك المئات بل الآلاف من الشباب الذين زالت عن عيونهم غشاوة الأوهام، خصوصا أوهام الأحزاب البيروقراطية.

• **كيف تحدد نفسك إبداعيا، تركت الطبّ لتنتقل إلى الصحافة، وكتبت في السياسة ثم في الأدب، فكان لمقالاتك صدى ملموس، فهل أنت كاتب أم ناقد أم...؟**

** أعتقد أن التخصص قد ولد مع سيادة النمط البورجوازي في الاقتصاد. فبنَجَاح الثورة الفرنسية الكبرى انتهى عصر الموسوعيين الأفذاذ منوري القرن الثامن عشر الفرنسي طبعا. انتهى إذن عصرُ الأنسكلوبيديا ليحل محله عصر التخصص. فكما فصلت البورجوازية العامل عن نتاجه، فصلت الإنسان عن نفسه ذاتها، وغدا الإنسان فصاميا في كل مكان. ولم تكتف الرأسمالية المجرمة بهذا الفعل الشنيع بل راحت تفصّل هذا المنتج المادي أو الفكري إلى عدة أصناف. فكما تنوعت أصناف المعلّبات، تنوع الإنتاج الأدبي والفكري. إذا غدوت إلى التاريخ العربي خصوصا في العصرين العباسي والأندلسي فإنك ستجد أننا قد مررنا بمرحلة الموسوعيين الكبار: كنت تجدهم وهم يكتبون الطب أو الكيمياء يتكلمون شعرا وحكمة وفلسفة في ذات الوقت. إذن، فمشروع الإنسانية الثوري -إن كان ثوريا حقّاً- هو مصالحة الإنسان مع نتاجه ومع نفسه وإعادة شموليته وكليته كما كانت. لكن في ظروف مادية وعلمية أرقى. من هنا أعتقد أن على الإنسان الثوري، الفنان، المبدع، الناقد وهي كلها، باعتقادي، مترادفات لكلمة واحدة، التحريض منذ اليوم على ظهور هذه الشمولية وتعويد الناس على النظر للحياة بمنظور شمولي وكامل أيضا. لذا أعتقد أنني إذا كنت ناقدا فسأكون شمولي النقد، أي أكون ناقداً في الأدب كما في السياسة والحياة. من هنا لا فرق بين كتاباتي السياسية والأدبية، فأنا أعتبرها

كلها نقدا لهذه الحياة الميتة والمميتة.

أريد أن أعود معك هنا قليلا إلى الوراء. فعندما تفتّحت عيناي في نهاية الستينيات، كانت منطقة الشرق العربي بل العالم العربي بأسره تعيش مرحلة من النهوض الثوري لم تشهدها منذ قرون. وقد وجد هذا النهوض الثوري تعبيره في صعود حركة المقاومة الفلسطينية التي لم تكن مشروعا لتحرير الأرض الفلسطينية فحسب، بل مشروعا تاريخيا لتحرير الإنسان على امتداد العالم العربي. وقد كان من الممكن أن تكون الثورة الفلسطينية مع ثورة ثورات أخرى فتيلا حقيقيا لثورة عربية الإطار وأممية المضمون. لكن ظروفا عديدة تحالفت ضد هذا المشروع الذي لم يكن قد اشتدّ عوده لقبره في المهد. فكانت الضربة الكبرى في سبتمبر ١٩٧٠ في عمّان. وبهذه الضربة سقط أمله وبدأنا كجيل للهزيمة الكبرى نبحث عن بدائل أخرى. لذا فكلّ نقد للأدب أو السياسة أو الحياة بشكل عام هو جزء من المساهمة في البحث عن هذه البدائل. [هنا أعتقد أنني قد أجبت عن سؤالك]

• هناك من يقول ان علي بن عاشور ليس لديه أدب، أي ليس لديه إنتاج فعليَ، فما رأيك؟

** أحب أن أؤكّد لك في هذا الحديث أنني لست أديباً، لأني لا أعتبر ذلك شرفا. لأن الأدب خاصة عندنا – ومع الأسف– لا يخرج عن كونه تقريظا تافها لهذا الحاكم أو ذاك، لهذا المتسلط أو ذلك المتجبر. إنه في أحسن الأحوال «مداهنة» للأنظمة الحاكمة لا مهادنة لها فقط، وهو ليس نقدا لها. وأعني بالنقد هنا امتشاق سياط الكلمات التي لا ترحم في وجه استبداد السلطة المطلقة في كل مكان من عالم اليوم من موسكو إلى واشنطن مروراً ببكين وكل ديار العالم القديم. إنه النقد الذي لا يلين لاستبداد الرأسمالية البيروقراطية في الشرق والرأسمالية الخاصة في الغرب، لاستبداد السلطة اللاهوتية في الجنوب والسلطة المادية الغبية في الشمال. إذن، باختصار لست أديباً بل أحاول أن أكون ناقداً للأدب والسياسة والحياة بشكل عام. لدي كتاب جاهز للطبع منذ سنة ١٩٧٨، ورغم اتفاقي مع إحدى دور النشر في بيروت على طبعه ورغم أنني قبضت بعض الليرات من مردوده مسبقا فإنني –نكاية بالبعض– لست متسرعا لإصداره، وسأصدره ساعة يطيب لي المزاج. ولقد سميت هذا الكتاب «لكمات في الأدب والحياة» وهو عبارة عن عدة دراسات نقدية في الرواية، والقصة، والشعر والمسرح شرقا وغربا، عند العرب وعند الغرب، مع مجموعة من الحوارات مع بعض الذين أثروا في حياتنا الفكرية العربية.

• هل كتابك محاكمة، ولو موجزة لمسيرة الأدب العربي الحديث؟

** قبل الخوض في هذا في الموضوع الهام والشائك، أجد أن من الواجب علي أن أؤكد لك أنني من رأي تريستيان تزارا (مؤسس الحركة الدادائية بعد الحرب العالمية الأولى) ورفاقه فيما بعد في الحركة السوريالية، القائل «إن الثقافة قد ماتت بعد أن اتّحدت بالإعلام والسلطة في كل مكان ونضب معين التجديد فيها ولم يعد هناك من مبرر للإبداع سوى التحريض اليومي المباشر لإلغاء الثقافة، أي بتعميمها فعلا معيشا في الشوارع كما في الحياة، وهذا ما أكده لينين الثوري وحرضت عليه روزا لكسمبورج. لا بل إن الآباء الحقيقيين للدادائية وابنتها الشرعية السوريالية وأعني بهم رامبو، لوتريامون Lautréamont، والماركيز دو صاد قد نعتوا الثقافة قبل هؤلاء، فقد فضّل رامبو كتابة الشعر بجسده على كتابة الشعر بقلمه فغادر مملكة الشعر وهو بعد طفل (٢٣ سنة) إلى مجاهل أفريقيا واليمن، تاجر سلاح وهي فعلة كما ترى لم يفعلها أحد من شعراء اليوم الثرثارين الذين لا يجرؤون على ترك هذه المملكة حتى عندما يحسون بقناعاتهم الشخصية أنهم انتهوا شعريا.. واكتفى لوتريامون العظيم مثلا بديوان واحد هو «أناشيد مالدورور» Les chants de Maldoror كما رضي الماركيز دو صاد أن يدفع من حياته العارمة إحدى وثلاثين سنة سجنا في إحدى المصحات العقلية ثمنا لحريته. فقد رفض هذا الشهم توكيل أي قرد بورجوازي بتسيير إقطاعاته الطائلة وخاض نضالا مريرا ضد اضطهاد عائلته «التي لوث شرفها!» وضد العجوز الشمطاء التي كانت تدير مصحته العقلية... ونجد كل ذلك في رسائله المنشورة مؤخراً بالفرنسية.

إذن، أنا من رأي هؤلاء، ومع ذلك فلا بأس إذا أردت مني محاكمة ديموقراطية سريعة لمسيرة الأدب العربي الحديث منذ بداية القرن التاسع عشر. مع الإشارة إلى أن تاريخنا – مع الأسف– لم يعرف مثل هذه المحاكمة. فمن خلال تاريخنا الحديث نكاد لا نجد عربيا واحدا يقدم لنا فكر الآخر كما هو، دون إضافة أو تزوير. لذلك، ستكون هذه المحاكمة مهما أطَلْتُ عليك، ناقصةً لأنها ليست مهمة شخص واحد بل هي مهمة جيل بكامله إذا أردنا أن ندخل، نحن العرب، التاريخ من أبوابه الواسعة لنسهم في عملية التغيير وبلورة الصيغ المطروحة منذ اليوم على جدول الإنسانية المتألمة في كل

مكان، والتي بدأت تستعد لتقول كلمة الفصل. ولعل أبرز من عبّر عن وضع البورجوازية العربية هذا هو الشيخ حسن العطّار في بداية القرن التاسع عشر مع حملة نابليون على مصر. فبعد أن نجده يدعو تجار القاهرة إلى عرك عيونهم بعد السبات العميق وإلى الأخذ بفكر البورجوازية الأوروبية واللحاق بها صناعيا، نجده يعود ويستغفر ربه ثلاثا! في كتابه الشهير «مقاومة الأديب الرئيس الشيخ حسن العطار في الفرنسيس» كما أن تلميذه رفاعة رافع الطهطاوي لا يشذ عن هذه القاعدة فهو يدعو البورجوازية العربية في كتابه «تخليص الإبريز في تاريخ باريز» إلى الأخذ بمظاهر الحضارة الغربية وترك فكرها الملحد، لأنه على حدّ قوله «يفسد عقول الشباب ويجعلهم يفقدون دينهم» العزيز على قلبه. وهذا أيضا ما سنجده فيما بعد في كتابات علي مبارك، وعند المويلحي في كتابه «حديث عيسى بن هشام» الذي يصف فيه سلع البورجوازية الغربية بأنها محاسن وفكرها الراديكالي مساوئ. وكما التقى مثقفو البورجوازية العربية اليمينيون بالثورة الفرنسية كاستعمار ثم كامبريالية منحطة، التقى يسار المثقفين العرب بالماركسية كستالينية أي كثورة مضادة. فهذا فرح أنطون يقول في كتابه «الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث»: «يجب اتباع مسلك ستالين في الأخذ بيد العمال المظلومين» فيالها من ثورة حمراء! وكذلك سار على دربه شبلي شميل وسلامة موسى. لكن لابد من الإشارة إلى أن المثقفين العرب المسيحيين، وبخاصة الشاميين، كانوا أكثر جرأة من رفاقهم المسلمين بالنسبة لقضية فصل الدين عن الدولة وكذلك بحكم وضعهم كأقليات دينية في بحر من المسلمين. لذلك كثيرا ما نجدهم يدافعون عن فكرة القومية العربية. وبعد ثورة ١٩١٩ في مصر والتي كانت قيادتها وفدية إصلاحية وقاعدتها عمالية فلاحية، انضم جيل جديد من المثقفين المسلمين إلى رفاقهم المسيحيين في الدعوة لفصل الدين عن الدولة، وبذلك غدت هذه الدعوة جماهيرية حقة. فقد نهض مثلا الدكتور محمود عزمي للدعوة إلى تحديث القوانين بما فيها القوانين الشرعية، بل راح إلى أبعد من ذلك في الدعوة إلى توحيد هذه القوانين بين المسلمين والمسيحيين خاصة في مواضيع الإرث والزواج. وهي تقريبا نفس الأفكار التي تبناها الطاهر الحداد في تونس عام ١٩٣٢ في كتابه «امرأتنا والشريعة». هذه الأفكار لم تستطع البورجوازية التونسية -وهي أكثر البورجوازيات العربية جرأة في هذا الموضوع- تحقيقها عندما سيطرت على السلطة عام ١٩٥٧. بالإضافة إلى كتابات الدكتور محمود عزمي في جريدتي «الأهرام» و«الاستقلال» واسعتي الانتشار آنذاك، فقد تصدّى الدكتور طه حسين للدفاع عن نظرية العقل وطرد الفكر الغيبي من العقول العربية وذلك في كتابه الرائد الهام «في الشعر الجاهلي». وسار على نحوه الشيخ علي عبد الرازق في كتابه «الاسلام وأصول الحكم: بحث في الخلافة والحكومة في الاسلام»، ولطفي السيد، لكننا، مع الأسف، نجد أن كل هؤلاء قد ثابوا إلى رشدهم في آخر أيام حياتهم وندموا على ما ارتكبوه في شبابهم من خطايا.

وربما وجدنا في دعوة الرئيس (محمد أنور السادات!) إلى العودة إلى أخلاق القرية أصدق تعبير عن ارتباك المثقفين العرب. فإذا أردنا الرجوع إلى إنتاجاتهم فإننا سنجد حنينهم الأبدي للعودة إلى القرية وسحر الشرق وفكره الغيبي. هذا ما نجده في «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم وفي «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، حيث نرى أن طالب الطب المصري الذي درس في أوروبا لم يجد في العلم شفاء للأمراض وإنما وجد ذلك في سحر وشعوذة الشرق. كما أن بطل «موسم الهجرة إلى الشمال» لصاحبها الطيب صالح يحن لأخلاق قريته في السودان أمام عجزه عن إيجاد البديل الثوري لأخلاق العرب. ولا أطيل، فكل المثقفين العرب تصالحوا بعد هفوات الشباب مع بورجوازيتهم وفكرها المختلف. لكن مع ذلك لا يجب أن نحمّلهم أكثر من طاقتهم، وبالأحرى لا ينبغي أن نظلمهم، فكثيرٌ منهم رغم توبته، قدم لنا الكثير نسبيا. فطه حسين فتح عقولنا على العقل والمنطق الغربيين وفتح نوافذ فكرنا على مذاهب النقد الغربي الحديث. وتوفيق الحكيم عرفنا بالمسرح اليوناني والروماني القديم وحلل لنا تاريخ الأسطورة في الشرق والغرب على حد سواء. كما أن نجيب محفوظ أدخل إلى ثقافتنا فن الرواية البورجوازي الحديث، رواية زولا وبلزاك الفرنسيين. كذلك قدم لنا الدكتور لويس عوض كل المدارس الفكرية الأوروبية الحديثة خصوصا عبر كتب دار الهلال الشهري، ومثله عرفنا الدكتور حسين فوزي على مدارس الموسيقى الغربية الحديثة وروّادها. كما أن الدكتور يوسف إدريس أرسل لنا قواعد الفن القصصي. وعلى هذا المنوال قدم لنا عبد الرحمن الشرقاوي وعبد الرحمن منيف في الرواية وزكريا تامر وغالب هلسا في القصة وعصام محفوظ وعز الدين المدني في الكتابة المسرحية، وبدر شاكر السياب وأدونيس ونزار قباني ومحمود درويش ومحمد الماغوط في

الشعر. ولا ننس ما قدمه شعراء الأدب المهجري عمالقة القصة الرومانسية أمثال إيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران ومثلهما رواد مدرسة أبولو في مصر وأبو القاسم الشابي في تونس. طبعاً، أذكر لك هؤلاء عفو الخاطر ودون ترتيب لأن هناك، ولا شكّ، غيرهم ممن ساهموا مساهمة كبيرة في مسيرة الثقافة العربية الحديثة.

• لقد نسيت الأدب العربي الشابّ، خصوصا في العقد الأخير؟

** لا شكّ أن جيلا جديدا من الأدباء الشباب على امتداد العالم العربي، وعلى هذا الجيل تقع برأيي مهمات جديدة هي غير تلك التي اضطلع بها سابقوهم. على أدبهم أن يكون تخريبيا بكل ما في هذه الكلمة من معنى. وباعتقادي أن معظم هؤلاء لا تبتسم في وجوههم صفحات الصحف الرسمية وغير الرسمية، المقيمة منها والمهاجرة. فكل هذه الصحف معادية في الصميم لكل تفكير بشري محرّر ومُحرر فعلا، فجميعها أبواق للنظام السائد. وأعرف العديد من المبدعين الشباب العربي في بيروت مثلا تسألهم- كل دار نشر- يدقون أبوابها، طلبا لنشر إنتاجاتهم عن الدول العربية التي تمنع فيها أسماؤهم من التداول. لذلك كثرت في السنوات الأخيرة منشورات «سامسات» أي (أنشر ما تكتبه ووزّع كتاباتك بيدك) ولا أقصد هنا المنشورات السياسية الببغائية، بل منشورات أدب الإبداع وأدب النقد. إذ كما ترى، فإن هؤلاء سواء من كان منهم مهاجرا أو مقيما هو ممنوع بالضرورة من النشر في جميع البلدان العربية، فالنظام العربي يمنع كل نقد حقيقي لأنه خطر على وجوده ذاته. وإذا ما صادف أن سمح ببعض النشر فإنه يحسب لذلك ألف حساب ويكون قد اطمأن مسبقا لإمكانية احتواء الأدب النقدي مستقبلا.

• ما رأيك لو انتقلنا قليلا إلى الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، فهناك من يتهم هذا الأدب ببعده عن معايشة مشاكل الإنسان في المجتمع الجزائري؟

** أعتقد أن هناك شيئا من الصحة في هذا الرأي، لكن من الخطأ التعميم. وكما أسلفت فإنني لا أريد أن أظلم أحدا. فمن ناحية لغة هذا الأدب نجد أن هناك انفصالا بين الأديب ولغة مجتمعه، وهذا باعتقادي ليس ذنب الأديب بل نتيجة ظروف تاريخية أرغمت المثقف الجزائري على أن يكون فرنسي اللسان. ولا حاجة للإطالة في شرح هذه الظروف فكلنا يعرف ما فعل قرن ونيف من الاستعمار لقطع لسان شعب بأكمله، إذن لا عتب على كتّابنا إن كتبوا بالفرنسية، بل العتب الوحيد هو تجاهل بعضهم، أي ذلك العداء الدفين الذي انغرس في لاوعيهم للغة العربية، وهو اعتقاد بعضهم بعجز اللغة العربية عن الإبداع كتابة. وأعتقد أن عدم تعلم الأحياء منهم اللغة العربية بعد الاستقلال هو الجريمة بعينها. لذلك يدخل في باب التنبلة (الكسل). فإذا نظرنا إلى أوضاع مجتمعات عانت نفس معاناة المجتمع الجزائري لغويا، نجد أن مثقفي هذه المجتمعات تجاوزوا هذه العقدة، فالمثقفون الفيتناميون مثلا «فتنموا» أنفسهم خلال عام واحد بالرغم من أن اللغة الفيتنامية تشبه إلى حد كبير الهيروغليفية، ففي ظرف سنة غدت الفيتنامية لغة العلم والحياة في فيتنام. وكذلك فعل الإسرائيليون بعد قيام الدولة الصهيونية في فلسطين، ففي ظرف عامين «عبرنوا» كل مظاهر العلم والحياة مع العلم أن اللغة العبرية لم يكتب بها من قبل ذلك التاريخ سوى «الكتاب المقدس» وبعض الأساطير اليهودية. كما أننا نجد الأدباء في إسرائيل قد أصبحوا منذ عام ١٩٥٠ يكتبون إنتاجهم باللغة العبرية بعد أن تعلموها في إسرائيل وهجروا الكتابة بلغات المجتمعات التي قدموا منها. طبعا، شخصيا لا أطلب من كتابنا بالفرنسية أن يكتبوا بالعربية فهم أحرار، بل كل ما أطلبه هو أن يقرأوا باللغة العربية، لأنهم بدونها لن يتعرفوا على مسيرة الفكر أو الصراع الاجتماعي الذي عصف بالعالم العربي خلال القرنين الماضي والحالي، وبذلك أعتقد أنهم لا يستطيعون أن يساهموا في مسيرة الإنسان الجزائري نحو قضية التغيير التي لن تكون بحكم التاريخ سوى عربية الإطار. بطبيعة الحال لقد أعطى كتابنا باللغة الفرنسية ما كان مطلوبا منهم تاريخيا، فكُتّاب مثل مولود فرعون ومالك حداد ومحمد ديب وكاتب ياسين وغيرهم أعطوا للإبداع الإنساني الكثيرَ، أعطوا كل ما كان مطلوبا منهم للقضية الوطنية، لقد استطاعوا أن يعكسوا قضايا مجتمعهم وطموحاته لقراء اللغة الفرنسية في العالم. وقد ساهمت ترجمات بعض إنتاجهم للغات أخرى في إسماع صوت المجتمع الجزائري كبقية مجتمعات العالم. كما تجدر الإشارة إلى أن هذا المضمون الوطني لبعض إنتاجهم لم يمنع التفرد الإبداعي الإنساني عند بعضهم، وأذكر بشكل خاص كاتب ياسين الذي دخل برأيي تاريخ الأدب الإبداعي العالمي من بابه الواسع. فقط ملاحظتي حول هذا الفنان المبدع عقدته من اللغة العربية التي لم يستطع - مع الأسف- التخلص منها.

• ما رأيك في الأدب المكتوب باللغة العربية في الجزائر ؟

** هنا بيت القصيد، فتاريخيا نجد أن الذين اضطلعوا بالتعريب في الجزائر سواء على صعيد الكتابة أو الحياة هم من دعاة السلفية والماضي والتحجر. فبدايات هذا الإنتاج في الثلاثينيات غالبا ما كانت تنتمي إلى عصور الانحطاط العربي ولا تنتمي إلى ما وصل إليه تطور الفكر واللغة في المشرق العربي. نجد فقط شيئا من هذا التفتح عند رضا حوحو الذي اطّلع مبكرا على إنتاجات طه حسين وتوفيق الحكيم بشكل خاص، لذلك نجد عنده نفحة من التجديد. أما الآخرون فكلهم تقريبا داروا حول موضوعات عفا عليها الزمن وبلغة لها طعم القديد وملمس الخشب، ويخاطبون الجماهير بلغة قمعية مستوردة من ترسانة ماضينا التعيس. من هنا في اعتقادي جاء الالتباس الذي تكوّن عند بعض مثقفي اللغة الفرنسية حول اللغة العربية. ومع الأسف فإن هؤلاء هم الذين تصدّوا لقضية التعريب بعد الاستقلال. لذلك وجب التصدّي لمثل هؤلاء من قبل الجيل الجديد الذي استعاد لسانه لكن بمضمون جديد كل الجدّة هذه المرة.

*** ما رأيك في الطاهر وطّار في هذا المجال؟**

** بدون شك الطاهر وطار يختلف عن أولئك السلفيين الذين تحدثنا عنهم. لقد بدأ عندما كان شابا بدايات جيدة نسبيا، فقد كتب بعض القصص التي تقف ندا لقصص بعض الكتّاب في المشرق العربي. وكانت لديه في كتاباته الجملة البسيطة المعبّرة والفنية، لكنه عندما بدأ يكتب الرواية نجد أنه فشل فشلا ذريعا. وكما قلت لك سابقا إن الرواية ليست مزحة أو قرارا شخصيا يتخذه هذا أو ذاك من الكتّاب. الرواية مرتبطة بحقبة تاريخية تمرّ بها هذه الأمة أو تلك. مثلا، في مصر لم تظهر الرواية إلا عندما كان هناك صعود تاريخي للبورجوازية المصرية، أي عندما كانت تصارع من أجل تحقيق ذاتها وتحقيق استقلالها عن البرجوازيات المستعمرة. طبعا، لا أقول إن الرواية مرتبطة ارتباطا أوتوماتيكيا بصعود البورجوازية، لكن أريد أن أؤكد أن الرواية ارتبطت دائما في الغرب كما في الشرق باحتدام الصراع الاجتماعي الذي يُفضي إلى سيادة البورجوازية الثورية على مسرح التاريخ أو انهيارها وتراجعها إلى المحافظة الفكرية والدينية. وبما أن تاريخنا العربي لم يعرف صراعا اجتماعيا وصل إلى لحظة الفصل، أي أننا لم نعرف ذلك الفرز الطبقي الذي عرفه الغرب، فإننا نجد الرواية كنوع أدبي تكاد تكون غائبة. وباختصار فقد قرأت كل ما كتب ونشر وطّار فلم أجِد سوى التكرار. فباعتقادي أنه اعتزّ بنفسه، وبالتالي أصبح يرى في الكتابة مهنة ويعتقد أنه من الضروري أن يُطلّ على القراء ولا يهمّه إن كان العمل الذي يقدمه سيئا أو جيدا، طالما أصبح معروفا في السوق. وهذه قمة العقلية التجارية في رأيي؛ فالكاتب الجيد أو المبدع يحتقر السوق أصلا ويسمو عليها. المهم أن روايات وطّار نوع من الخطاب السياسيّ والايديولوجي المصطنع والمشوه في غالب الأحيان. لقد قرأت روايته الأخيرة «الحوات والقصر» فوجدتها فعلا كما قال عنها أحد النقاد قريبة من المقال السياسي وأحداثها مشتّتة وغير قادرة على التماسك الداخلي. وهي كرواياته الأخرى لا تختلف عن روايات موظفي «نوفوستي». كل ما يضيفه إليها هو أن الحاكم كان بريئاً وأن الشر ليس منه بل من حاشيته السيئة. كأن الحاكم ليس مسؤولا عن اختيار حاشيته، وهو على أية حال يلوك أسطورةً ظلت منذ لويس الرابع عشر تشيعها المخابرات بين الغوغاء لتبرئة الملك الحنون على رعاياه وتوجيه غضب المظلومين إلى خدمه وحشمه. وبالتالي فإن الملك عندما يرى الغضب الشعبي آخذا في الغليان يتناول خروفا أجرب من حاشيته ليقدّمه «كبش فداء» كما فعل اليهود في تاريخهم الأسطوري ليتحمّل سيده أخطاءه وخطاياه بحقّ عباده. أما اللغة التي يستعملها وطّار في هذه الرواية فهي باردة ومميتة ومتخلّفة حتى عن كتاباته السابقة وهذا طبعاً، ناتج عن تكرار النفس. أريد أن أُضيف أن كل أعمال وطّار منهوبة من رواية كتّاب مغمورين سوفييت، يأخذ فكرتها وحتى تسلسل أحداثها ويعيد صياغتها ويغير أزمنتها وأمكنتها وأسماء أبطالها ليقدمها فيما بعد على أنها من بنات أفكاره لتُباع وتشترى في الأسواق.

*** هل لك دليل أكاديمي أو علمي على ما تقول؟**

** لقد تكلمتُ عن هذا في كرّاس خاص أصدرته في العام الماضي عن طاهر وطّار وأشياء أخرى وأريد أن أؤكد لك هنا أنني لست بصدد دراسة أكاديمية لكي أثبت لك نهبه لرواياته من أعمال السوفييت المغمورين. فتلك مهمة من يريدون العمل الأكاديمي وهي مهمة سهلة بالنسبة لهم، فحسبهم أن يعودوا إلى ترجمات دار «التقدم» الروسية. بالنسبة إليَّ كنت مجبراً على قراءة كتابات وطّار باعتباري جزائريّا، وغالبا ما أُسألُ عن الكتابات الجزائريّة من قبل المثقفين المشارقة. وهي مهمة شاقّة عن النفس كما ترى لأنه من العبث رصد كلّ إسهال كتابي يُصاب به هذا أو ذاك من أشباه الكتّاب شبه الأُميين.

• في الكرّاسة التي ذكرتها تتّهم الطاهر وطار بالبربرية، فما رأيك بالمناسبة بموضوع البربرية الذي يحاول البعض طرحه الآن في بلادنا؟

•• أودّ هنا أن أُشدِّدَ على أنني لم أتّهم وطار بالبربرية، فعقليته البربرية معلومة لدى كلّ عارفيه، وكذلك عداؤه للقضية العربية والمقاومة الفلسطينية على وجه الخصوص، وقد تحدثت عن ذلك في كرّاسي لكل من يريد الإطّلاع. لا، بل لقد اتّهمني لدى بعض الأدباء الشباب الجزائريين بأنني «عميل لمنظمات أجنبية»، وهو يقصد طبعاً المنظمات الفلسطينية. وهنا أريد أن يطمئنّ قلبه فأقول له: نعم أنا عميل لمثل هذه المنظمات إن كان التعاطف مع الشعب الفلسطيني يعتبر بنظره عمالة! ثانيا موضوع البربرية موضوع شائك أي سهل وصعب في نفس الوقت، أو بالأحرى كان موضوعا سهلا، ومع الأيام أخذ يغدو صعبا. لكن باستخدام العقل والحكمة يمكن حلّ الموضوع بسهولة. هناك فئة من الناس استغلّت ظروفا معيّنة لتُطالِب بلغتها لاستعمالها في أفراحها وأحزانها. مبدئيا هذه المطالبة في محلّها والتصدّي لها في اعتقادي جريمةٌ لأن ذلك يعقّد الموضوع ويشعّبه ويجعل المطالبين به ضحايا وبالتالي تتخلّد قضيتهم. برأيي لابدّ من إتاحة الفرصة لكل فئة من الناس ليعبّروا باللغة التي استعملها آباؤهم وأجدادهم في الراديو وفي التلفزيون والحفلات الفنية، وحتى أن يكتبوها إن استطاعوا.. المشكلة الحقيقية برأيي في الجزائر هي مشكلة الصراع بين العربية والفرنسية وليست بين العربية والبربرية. ودعاة البقاء على اللغة الفرنسية استغلّوا موضوع الحرمان الذي يلاقيه مواطنونا بالنسبة للتعبير لكي يضربوا محاولات التعريب التي سارت في الجزائر بخُطى متعثرة وبطريقة تخلو من التخطيط العلمي. فإذاً، المشكلة هي في تعميم التعريب في جميع مراحل وفروع التعليم وكذلك في جميع محاولات التسيير والإدارة اليومية لتصبح الفرنسية فيما بعد مجرد لغة أجنبية ضرورية لحياة الإنسان المتعلّم والمثقف مثلها مثل كل اللغات الأجنبية الأخرى الضرورية في هذا العصر المتطوّر بسرعة، والسائر نحو وحدة البشر. اللغة البربرية لغة ميّتة كما نعرف جميعا، وهي بالنسبة للحياة اليومية عاجزة عن التعبير عن كل شيء، فهي تستعير على الأقل ٤٠ في المائة من العربية، وإلى ما غير ذلك من مجالات الحياة؟! فما بالك بالنسبة للحياة العلمية والسياسية والاقتصادية، فعندما تصبح اللغة العربية هي السائدة في جميع مجالات الحياة، فإن البربرية لن تجد غير اللغة العربية لتستعير منها كل ما تعجز عن التعبير عنه. عندها قد تغدو البربرية إحدى اللهجات العربية. وعلى كل حال، فإن إحدى النظريات الإثنية تؤكد أن البربر هم من أصل عربي هاجروا إلى شمال أفريقيا مع هجرات العرب الأربع الكبرى، خصوصا بعد انهيار سدّ مأرب. وتعميم اللغة العربية مرة أخرى هو احدى المهام الكبرى لهذا الجيل الجديد الذي بدأ ينطق بلسان عربي فصيح.

• هل يمكنك أن تقيم أدب الشباب المكتوب باللغة العربية في جزائر اليوم؟

•• بصراحة، لن أستطيع تقييم هذا الأدب، لأني لستُ على اطّلاع شامل بما كتبه الأدباء الشباب في الجزائر. لقد أُتيحَت لي الفرصة للاطّلاع على الجزء اليسير الذي نشر منه، وهنا أخصّ بالذكر ما تنشره مجلة «آمال»، لكن أعتقد أن الجزء الأكبر منه لم تُتَح له فرصة النشر بعدُ. فمن خلال اطّلاعي هذا أستطيع أن أقول أن هذا الأدب مازال في بداياته ينطق بسملاته الأولى، ولم يتبلور بعد كحركة. هناك بعض النماذج في الشعر والقصة بخاصّة، يمكن أن نقول عنها إنها واعدة ولا حاجة هنا لذكر الأسماء؛ المهمّ برأيي هو النشر، وهنا لا أعفي الشباب أيضا، فبكفاحهم هم يستطيعون الحصول على المزيد من المنابر الثقافية والأدبية، وبنشاطهم أيضا يمكنهم ايجاد حركة جديدة في الحياة الثقافية الجزائرية من خلال فرض أنفسهم واختراق الصعاب والفخاخ المنصوبة أمامهم خصوصا من أولئك الذين نصّبوا أنفسهم أوصياء على الثقافة في الجزائر. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ هذه البذور الشابّة لا يمكنها أن تنمو وتبدع إلاّ بالمزيد من الاطّلاع على ما وصلت إليه الحركة الثقافية في المشرق العربي وفي العالم. لقد لاحظت من خلال اطّلاعي على بعض نماذج كتابات الأدباء الشباب في الجزائر أنهم يحاولون تكرار تجارب المشارقة، ولكن على نحو أقلّ نضجا. فبرغم أن الاطّلاع الشامل على ذلك ضروريّ فإن المطلوب اليومَ من هؤلاء الشباب هو الانطلاق مما وصل إليه أدب الإبداع وأدب النقد في المشرق وربما في العالَم أيضا لتجاوزه في مضامين أكثر إبداعا وأكثر تحريضا على خلق الإنسان الجديد الذي نحلم به جميعا. وعلى أية حال فإنّ الأيام كفيلةٌ بأن تصقل هذا الجيل وكفيلة أيضا بأن تثبت لنا إن كان في مستوى التاريخ أم لا.

إلى

علي بن عاشور

قادر بوبكري*

القصيدة الأولى

هذا الموت في وجه الأنا
يغلق الأبوابَ فيما بيننا
تمضي من الآن؟
ولم نُنْهِ ما في أيْدِنَا!
لم تقل لي إن الوقت فات
لم تقل لي إن الوقت آت
لم تقل لي إن الموت أَظْلَمُ المُساواة.
في صحراء العُمْر، تلدغنا عقارب الوقت
وينجو من الموت فحسب، مَن عرفَ الحُبّ.
لو لم أكن انّي عرفت الحبّ
لقلت إن اليوم شهادة زور
إن غداً موعد الأغبياءْ
لدى ساحة «السوربون» ها- ذاك- المساء
على عتبة المقهى الباسم الحزن

أنا ضيف ذاكرتي والوفاء.
يسامح الفقرُ أحلامنا
والكبرياء
يَعْصِمنا من بكاء
ولو نمنَا من الشارع في الرُّكْنْ،
أمراءُ ليلة وحدها
سادة يوم وحده
تَتَوهجُ تيجانُ إرادتنا
أمام التُّعَسَاء «الأغنياء»!

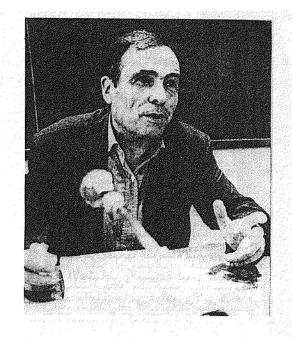
القصيدة الثانية

بحثتُ عن قلم جديد
اكْتُبْ
به،
مَرْثيَّةً
لصديقي الجديد
علي بن عاشور-
فلم أجد سوى القلم الأسْوَدْ
لأنَّهُ، وإن كان الفرَحَ ذاتُهْ،
لم يُرِدْ وداعي بسوى الحزنْ.
فهو يقول: احزنْ للفِراقْ
للظلم، للموت، لانعدام الأصدقاء!

...

كان ريشةً في مَهَبِّ الروح
عيناهُ ألمْ، والباقي جروح

*كاتب من الجزائر



حوار مع عالم الاجتماع الفرنسي بياربورديو قبل وفاته بعامين:

الجزائر غرامي الأول وينبغي تدخل كل المستنيرين في العالم لحل المشكلة الفلسطينية

ترجمة وتقديم: حسن الشامي ★

في عددها الصادر شتاء عام ٢٠٠٠، نشرت مجلة الدراسات الفلسطينية الفصلية التي تصدر بالفرنسية في باريس حوارا مطولا مع عالم الاجتماع والاناسة المعروف بياربورديو الذي رحل منذ بضعة أشهر. يتضمن هذا الحوار، الذي قام به الياس صنبر وفاروق مردم بك وكاترين ليفي، ما يشبه جردة الحساب بجوانب عدة وبارزة من تجربة بورديو ومساره ونظرته الى العديد من القضايا السياسية والفكرية التي كانت تشغله، أهمية هذا الحوار تكتسب دلالة إضافية لأن بورديو يتحدث فيه، قبل عامين على وفاته، عن تجربته في الجزائر وعلاقته بالموضوع الجزائري، كما يتحدث عن نظرته الى القضية الفلسطينية والصراع العربي- الاسرائيلي. وغنيّ عن القول ربما أن بورديو يعرب في هذا الحوار، بلغته المعقدة واستطراداته الطويلة، عن اعتقاده بضرورة التحرك من أجل بناء أممية جديدة لمقاومة العولمة المستندة الى النموذج النيوليبرالي. ويرفد اعتقاده هذا بشواهد وأمثلة مأخوذة من مشاركاته في النضال الاجتماعي في فرنسا. فيما يلي ترجمة للحوار، ونعتذر من القارئ العربي في حال ما لاقى بعض الصعوبات في القراءة بسبب أسلوب بورديو الذي ارتأينا أن نحافظ عليه قدر المستطاع.

★ شاعر ومترجم من لبنان يقيم في باريس

•• من نافلة القول إن ثلاثيتك، المؤلفة من «الورثة»، «فن متوسط»، و«حب الفن» والمتبوعة بكتاب «إعادة الانتاج»، وذلك غداة أيار ١٩٦٨، وسميت بقوة سوسيولوجيا الثقافة. حين ترجع اليوم إلى هذه الكتب، كيف ترى مسارك والنتائج التي توصلت اليها، قياسا بتطور المدرسة والمؤسسات الثقافية، مع الأخذ بعين الاعتبار كذلك، المناظرات الراهنة حول تطورك أنت بالذات؟ هل ستقول دائما بأن ناقدي أعمالك اليساريين، والماركسيين منهم تحديدا، يصدرون عن فكر «لا طائل منه»، عاجز بسبب نزعته الاقتصادية عن الاحاطة بعلاقات السيطرة؟

- نعم، الأزمنة تغيرت، كما يقال في عالم المثقفين خصوصا، ولكي نقيس مقدار هذا التغيير يكفي أن نفكر في كل الزعماء «الثوريين» القدامى لحركة ١٩٦٨ الذين يسكنون الآن أروقة السلطة أو الذين يبشرون في وسائل الاعلام بالانجيل الجديد للنيوليبرالية أما الوقائع والآليات التي كنا نصفها آنذاك، فانها لم تتغير قط. المكتسبات النظرية والتجريبية حول المساهمة التي تقدمها المؤسسة المدرسية لاعادة انتاج بنية الفضاء الاجتماعي (الصياغة ليست أنيقة، لكنها دقيقة) لا تزال تجد ما يؤكدها في الواقع، والأمر كذلك في فرنسا وفي جملة المجتمعات المعاصرة، في الولايات المتحدة أو في اليابان، في مالي أو في تشيلي. ينبغي على كل باحث جدير بهذه الصفة ان ينطلق من هذه المكتسبات كي يتقدم في عمله، وينبغي على كل سياسي مهموم بالفعالية أن يأخذ في حسابه وجود الآليات الجاري تفعيلها، خصوصا عندما يزعم التحرك والعمل في اتجاه «الدمقرطة».

– ليس المقصود بهذا القول بأنه لم يتغير شيء في طريقة اشتغال المؤسسات المدرسية والجامعية منذ مطلع السبعينيات، وأنا لم أتوان عن معاينة ورصد هذه التبدلات لكي أحاول فهمها وشرحها. ويستلزم الأمر أن نتحدث عن كل سلسلة المقالات والكتب التي نشرتها أو التي نشرت في مجلة «أعمال البحث في العلوم الاجتماعية» والتي كانت تهدف الى ضبط، والى تنقية أو تنظيم تحليلات لا يمكن اختزالها في «أطروحة» («أطروحة اعادة الانتاج» العتيدة التي يجري في معظم الأحيان تقديمها بطريقة كاريكاتورية). أفكر مثلا بكتاب «نبالة الدولة» الذي يضع جردة حساب لعشرين سنة من الأبحاث والذي توافق نشره عام ١٩٨٩ مع قيام كوادر الاشتراكيين المتخرجين في المعهد الوطني للادارة بالاحتفاء المظفر بذكرى ثورة عام ١٧٨٩م، فهذا الكتاب يصف بالتفصيل كيف يحصل انتاج واعادة انتاج النبالة (فئة النبلاء) المعاصرة، المتمتعة بكافة الخصائص الاجتماعية للنبالة في النظام القديم، ومعها، زيادة على ذلك، الاعتقاد الراسخ يقينا بأنها لا تدين باصطفائها إلا لجدارتها وذكائها. لدينا مثال آخر، وهو الوصف الذي يقدمه كتاب «بؤس العالم» للأشكال المختلفة التي اتخذتها مع مرور الزمن العلاقة بين الأولاد المتحدرين من الطبقات الشعبية وبين النظام المدرسي: فبعد أن كانوا خلال زمن طويل جدا (حتى سنوات الستينيات تقريبا) عرضة للاستبعاد من المدرسة في عمر مبكر (ما بين ١٢ و١٤ سنة)، صار هؤلاء الأولاد يصلون بكثافة وبأعداد كبيرة الى المرحلة الثانوية مكتشفين أثناءها صفة أو وضعية المراهق التي كانت حتى ذلك الوقت حكرا على أبناء العائلات البورجوازية؛ إلا أنهم سرعان ما يجدون أنفسهم، خصوصا عندما يكونون متحدرين من عائلات مهاجرة، منذ زمن قريب، في وضعية المحكوم عليهم أن يصبحوا منبوذي الداخل، أي أنهم حاضرون وغائبون في آن معا داخل مؤسسة مدرسية تفتقد الى العدة المناسبة لاستقبالهم. كل هذه التحليلات، المحفوفة بالمصاعب في أغلب الأحيان، وذلك لأنها كانت بالضبط تستند الى معطيات وطرائق احصائية معقدة، كان لها بالطبع تبعات سياسية أحدثت صدمة بالقدر ذاته، إن لم يكن أكثر، لدى أهل اليسار (الذين كانوا يتشبثون بأسطورة «المدرسة المحررة») ولدى أهل اليمين.

فيما يتعلق بالقسم الثاني من السؤال، فمن المؤكد أن الأمر الذي أثار أكثر من غيره مقاومات وسدودا، من هذه الناحية بالذات، وكما يوحي سؤالكم، انما هو الجهد الذي بذلته من أجل انتاج نظرية مادية للسلع (أو الأشكال) الرمزية، قاطعا بذلك الصلة مع النزعة الاقتصادية، المسيطرة حتى أيامنا هذه في التراث «التقدمي» والتي تحول دون القيام بتحليل قوي (وبالتالي دون المكافحة الفعّالة) لمفاعيل السيطرة الرمزية، وتحول في صورة أوسع دون فهم البعد الرمزي بامتياز وبالذات للعلاقات الاجتماعية (أفكر هنا، على سبيل المثال، بالنزعات القومية، في بعديها اللغوي أو الديني): وحدها دراسة الاقتصاد الحقيقي للبضائع الرمزية، أي معرفة الأكلاف والأرباح الفعلية، وإن تكن غير مادية، والتي تتصل بفقدان أو استرداد الشخص للغته، لديانته أو بكل بساطة لهويته واسمه (وللحق في أن يقول إنه ايرلندي، أو كاتلاني، أو فلسطيني) أقول وحدها تسمح بفهم أن الحروب الدائرة على

الديانة، في الماضي أو في الحاضر، أو أشكال النضال من اجل التحرير الوطني، ليست مجرد انفجارات صادرة عن الهوى أو عن الاعتقاد التقليدي كما يرى الناس في معظم الاحيان. فهي (الحروب والنضالات) تمتلك شكلا من العقلانية، على أنه يختلف عن ذلك المتعلق بالاقتصاد أو بالسياسة في المعنى العادي للكلمة.

من الواضح أنني، من خلال اقتراحي لمثل هذا الاقتصاد المادي للوقائع غير المادية، كنت أنذر نفسي للتحول الى هدف لانتقادات الماديين الذين كانوا يجدونني مثاليا، خصوصا في مجال الاقتصاد، ولانتقادات الروحانيين الذين كانوا يجدونني مغرقا في المادية، خصوصا في مجال الفن والأدب.

• لقد واصلت هذه المعالجة النقدية بعمق في كتاب «التمايز»، إذ تفصح فيه عن كونك ربما أكثر كلاما واطنابا فيما يخص مفهومك عن الطبقات الاجتماعية، ثم في كتاب «الانسان الأكاديمي»، وهو عبارة عن تحليل يتناول المؤسسة الجامعية، وأخيرا في كتاب «نبادلة الدولة» الذي يكشف من بين أشياء أخرى، انطلاقا من حالة المعاهد العليا، عما تخفيه كلمة «الكفاءة». على أن النهج الذي سلكته كان في بعض الأحيان مدعاة استنكار باعتباره عملية تنظير للنزعة القدرية الحتمية، وباعتباره بالتالي، بمثابة دعوة الى الجمود وعدم التحرك. هل اصلاح التربية الوطنية يشكل، في نظرك مهمة مستحيلة، وهذا ما يدحضه اسهامك في نهاية الثمانينيات، في مشاريع الحكومة الاشتراكية؟

- أنا لم أساهم أبدا، كما تقولون، في مشاريع الحكومة الاشتراكية في مجال التربية، لقد قمت فقط في عام ١٩٨٦ بتنشيط وشحذ أفكار أساتذة «الكوليج دو فرانس» لدى دعوتهم من قبل رئيس الجمهورية الى تقديم رؤيتهم لمستقبل نظام التعليم. المبدأ الأولي للمشروع كله كان يتطلب عدم اقتراح أي شيء غير قابل للتحقق ضمن حدود نظام التعليم. الأمر الذي كان يعني، عمليا، استبعاد أي عمل يهدف الى «دقرطة» المسالك المؤدية الى النظام المدرسي الذي لم يكن في وضعية جيدة تسمح له باحتلال هذه الوظيفة، وهذا الامر ينبغي أن يؤخذ في الحسبان. يمكننا القول، على وجه العموم، بأن كل ما يسعنا توقعه من هذا النظام، هو ألا يقوم في احسن الأحوال، بمضاعفة مفاعيل الآليات الاجتماعية التي تميل الى ضمان تناقل الرأسمال الثقافي، والتي تساهم، بهذه الطريقة، أكثر فأكثر في اعادة انتاج اللامساواة.

أقول هذا، مع التذكير بأنني كنت دائما وما أزال مقتنعا بأنه يمكن بل ينبغي اصلاح المؤسسة المدرسية والجامعية. على انني حسبت دائما كذلك بانه نظرا لغياب معرفة حقيقية بهذه المؤسسة وبأولئك الذين يقومون بتشغيلها، فان الحاكمين ظلّوا كلهم وعلى الدوام يقللون من شأن قوى الجمود، وهي قوى هائلة، يقللون في الوقت ذاته من شأن عوامل التغيير، التي هي أيضا شديدة الأهمية، الأمر الذي يفضي على هذا النحو الى تعزيز القوى المحافظة، المنتفشة بتدابير متعثرة وفي معظم الاحيان صلفة، والى تثبيط همة القوى الحية، التي ينبغي التعرف عليها واحترامها لمعرفة كيفية تحريكها (المؤسسة المدرسية، مثلها مثل المؤسسة الاستشفائية ومثل الكثير من المرافق العمومية، تعج كلها بأناس مستعدين لتقديم إخلاصهم وحماستهم، الأمر الذي من شأن مفاعليه أن تحد، في يومنا هذا أيضا من مفاعيل التدابير الهادفة إلى إدخال منطق حساب الأكلاف والأرباح، وبالتالي الى احداث التأثير القوي، والمدمر في معظم الأحيان، لشواغل المردودية والفعالية، وهي شواغل قابلة للتحديد بهذا القدر أو ذاك، إلا أنها في معظم الأحيان في غير محلها). ان السياسة التي تهدف الى احداث تحول جذري في المنظومة لا يمكنها أن تنجح إلا إذا كان تخليها عن فكرة الاصلاح نفسها كما تفهم عادة، أي

باعتبارها مجموعة من التدابير الشاملة والتي يحبذ أن تكون استعراضية (وذلك لاحداث انطباع قوي لدى وسائل الاعلام، والجمهور العريض، الأمر الذي يؤدي في معظم الأحيان الى التضليل الديمانموجي)، أقول لا تنجح الا اذا راحت تعمل بطريقة تدريجية جدا أي بطريقة خفرة بالتالي، على أن تضع في الأمكنة الاستراتيجية، للمنظومة، عاملين وآليات مؤسسية من شأنها توليد التغيرات الايجابية، وأن تتخذ، بموازاة ذلك تدابير خفرة، أيضا وغير مرئية بحيث تكون قادرة على اضعاف الآليات والمؤسسات المسؤولة عن اختلال عمل المنظومة.

ينبغي لمثل هذا العمل بأن يجمع بين الرؤيا المنهجية الشاملة التي تقدر وحدها على اعطاء معنى للتدخلات المحلية والموضعية، وبين الاهتمام بالتفاصيل، أي بأصغر أمور الحياة اليومية للمؤسسات، والتي لا تهم المصلحين الجهلة، المستعجلين والمغرورين.

لقد حاولنا، في اطار «جمعية التفكير في أحوال التعليم العالي والبحث»، وهي جمعية أسستها مع بعض الزملاء من علماء الاجتماع، من مؤرخي التربية، ومن الاقتصاديين، المحيطين جيدا بمختلف ملامح نظام التعليم، حاولنا أن نقترح «بعض التشخيصات والعلاجات العاجلة لجامعة في حال الخطر» (هذا هو عنوان الكتاب الجماعي الذي نشرناه ضمن سلسلة «أسباب للتحرك»)، وهي محاولة لتقديم التوجيهات الكبيرة لعمل ناجع ومتواضع في مجال التربية، إن لم يكن برنامجا منهجيا للعمل. وها هو مثال على الآلية التي من شأنها أن تحدث تجديدات إيجابية: انه برلمان الجامعات، الذي اقترحنا انشاءه، والذي يسمح للأساتذة، وللطلبة وللموظفين الاداريين بأن يخوضوا علانية في مناظرة حول غايات ووسائل التعليم. وغني عن القول أننا اقترحنا على وزير التربية الوطنية أن نناقش معه هذه المقترحات الصادرة عن مناظرة ديمقراطية بين جامعيين أكفاء من مشارب ومواقع متنوعة جداً. غير أنه فضل تفويض المسألة الى لجان من خبراء قام هو بتعيينهم (نظرا لانصياعهم المفترض أو لحضورهم الاعلامي أكثر مما هو بالنظر الى كفاءتهم، التي لا يسعه بالمناسبة الحكم عليها) وطلب منهم قبل أي شيء ان يمنحوا ظاهريا صفة شرعية لقراراته الانفرادية (أوتوقراطية).

•• كتابك الأول، إن لم يكن أحد كتبك الأولى، يدور حول «سوسيولوجيا الجزائر». ولم تتوقف منذ ذلك الوقت عن الرجوع الى «أرض حقلك» الجزائرية، وصولا إلى كتابك «السيطرة الذكرية» الذي تتناول فيه تقاليد منطقة القبائل باعتبارها «تحقيقا نموذجيا للتقاليد المتوسطية». كيف غذت الجزائر عملك كعالم اجتماع، حتى هنا في فرنسا؟ وما هي الصلات التي عقدتها وواظبت عليها مذ ذاك مع الدراسات العربية والاسلامية عموما؟

– الجزائر كانت بالنسبة اليّ بمثابة أول غرام علمي، وشخصي كذلك. اللقاء مع المجتمعات العربية– البربرية ترك لدي آثارا عميقة، وذكريات لا تمحى؛ فهناك تعلمت مهنتي، في الشروط الصعبة (والمحفوفة بالمخاطر) لحرب التحرير؛ ولاشك كذلك في أنني هناك تعلمت الحياة، كما يقال أحيانا، لدى الاحتكاك برجال ونساء بسطاء يثيرون الاعجاب ومن كل الشروط. عملي الأول كعالم اجتماع، المنشور في عنوان «سوسيولوجيا الجزائر»، كان يهدف إلى تعريف الفرنسيين، خصوصاً المثقفين، على مجتمعات كانوا يجهلونها بالكامل تقريبا، حتى وان كانوا يحتضنون بسخاء قضاياها، وكانت بحوثي الأولى ذات الطابع الاناسي تحديدا تحمل أهدافا علمية وسياسية لا تنفصل عن بعضها البعض: كان الأمر يتعلق بفك طلاسم «ثقافة» ساحرة وملغزة (الطقوس الزراعية، تقاليد المصاهرة، اقتصاد الشرف)، ويتعلق من خلال ذلك بإعادة الاعتبار الى حملة هذه الثقافة المعرضين للتجريح العنصري. في تلك الفترة بالذات التقيت كذلك بالاسلام الذي كان ينسب إليه كل «المتخصصين» تقريبا، لا سيما علماء الاقتصاد (كان هناك كما يحصل دائما بضعة استثناءات مهمة) دور شيطاني بامتياز، جاعلين منه عامل التفسير الوحيد لكل معالم التأخر ولكل النزعات الماضوية البالية. رحت إذن أواجه الموروث الاستشراقي بالأسلحة التي كانت في حوزتي آنذاك، وقد فرحت عندما تعرفت، في فترة لاحقة ومتأخرة جدا، من خلال عمل ادوارد سعيد، على ما كنت أكابد في نزاعاتي ضد عدد لا بأس به من زملائي في كلية الجزائر، وهم محافظون جدا في أغلب الأحيان، كيلا أقول اكثر من هذا (لقد علمت بهذه المناسبة، من بين أشياء أخرى، أن التنافسات الفكرية يمكنها عندما تتوافر الامكانية أن تحاول فضّ الخلافات بالوسائل العنيفة جدا، وعلى هذا النحو اضطررت الى الاختباء، حوالي ١٣ أيار عام ١٩٥٨، لأن اسمي سجّل، بمبادرة من بعض زملائي بدون شك، على «اللائحة الحمراء» للأشخاص الذين يجب «التخلص منهم»).

أعتقد بأن هناك عددا من المشكلات التي انقدت الى طرحها، كمشكلة منطق الممارسة، بل حتى المفاهيم التي توجب عليّ

صنعها لحل المشكلات، مثل فكرة «الاعتياد»، تولدت من الجهد الذي بذلته لفهم رجال ونساء وجدوا أنفسهم مرميين داخل كون اقتصادي غريب وأجنبي، جلبه الاستيطان، ولديهم عدة ذهنية وجاهزية، لاسيما اقتصادية، مكتسبة في عالم ما قبل رأسمالي.

•• في كتابك حول هايدغر، ومن ثم في كتابك «تأملات باسكالية» نراك تجدد الصلة بطريقة واضحة مع الفلسفة، ولكنك تفعل ذلك من أجل القيام «بنقد للعقل المدرسي» كيف تحلل من هذه الزاوية الحقل الفلسفي الفرنسي، منذ سارتر حتى أيامنا هذه؟

– لن أجازف بالطبع بأن أقدم تلخيصا فحسب لوصف الحقل الفلسفي الفرنسي وتطوره، منذ سارتر وحتى أيامنا هذه. كل ما أستطيع قوله هو أنني لم أفهم إلا مؤخرا مبدأ القلق الذي كنت اشعر به دائما أمام (أو داخل) هذا الحقل، وهو المبدأ الذي أفصحت عنه في كتابي «تأملات باسكالية»: أعني بذلك ما أطلقت عليه اسم «وجهة النظر المدرسية»، وهي وجهة نظر المتفرج الذي نظراً لجهله بحاله هذه، يروح بطريقة لا واعية يبسط نفسه عالميا، فارضا نفسه محل ومكان وجهة نظر الفاعلين المنخرطين في الممارسة العملية. ولأنني بدون شك لجأت الى «موضعة» وجهة النظر هذه كي أكون على مستوى فهم الممارسات (الطقوسية تحديدا) التي حاولت ان أموضعها وأن آخذ (فكريا) وجهة النظر العملية للفاعلين المنخرطين في العمل، فقد استطعت إنشاء هذه النظرية حول الوضعية النظرية التي تفصلنا عن منطق الممارسة، وعن ممارستنا بالذات، مستعيدا بهذه الطريقة وفوق ذلك تجربتي الأصلية بالذات مع العالم الاجتماعي، وهي التجربة التي أبقتني دائما في منأى عن الانغماس السعيد داخل الوهم المدرسي.

•• القليل من مجلات العلوم الاجتماعية حظي بالانتشار وبالتأثير اللذين عرفتهما مجلة «أعمال البحث في العلوم الاجتماعية» أي المجلة التي أسستها أنت عام ١٩٧٥. بعد خمس وعشرين سنة تقريبا، ما هو تقييمك لتجربة النشر هذه، وماذا بدلت، على نحو خاص، في مهنة عالم الاجتماع؟

– أشعر بالسرور لأنكم تتحدثون عن مجلة «أعمال البحث في العلوم الاجتماعية»، وذلك لأنني أعتقد بأنها، من بين كل مشاريعي (ومعها ربما مجموعة «الحس المشترك» التي أشرفت عليها خلال سنوات كثيرة، في دار نشر «مينوي» والتي أواصلها اليوم لدى دار نشر «سوي» في عنوان «ليبر» هي التي تعطي الفكرة الأكثر صوابية عن المجموعة العلمية المتضافرة التي سعيت الى تفعيلها. أولئك الذين لا يعرفون عين سوى الكتب او حتى، كما هي حال معظم الصحفيين، الكتاب الأكثر نحافة والأكثر ظاهرية من بينها، وهو «حول التلفزيون» الذي يخلطون غالبا بينه وبين كتاب سيرج حليمي «كلاب الحراسة الجدد»، الصادر ضمن السلسلة ذاتها)، كل هؤلاء لا يستطيعون تكوين فكرة صحيحة عن المشروع الجماعي، وعن المساهمة الجماعية، التي جلبها رهط بكامله من الباحثين الشيوخ والشبّان خصوصا، المعروفين وغير المعروفين (على الأقل لدى نشر أول كتاب لهم)، فرنسيين وأجانب، وقدموها من أجل تصور وتفعيل تعريف جديد لعلم الاجتماع، وهو تعريف راح يفرض نفسه شيئا فشيئا على جملة الحقل العلمي (خصومنا يقولون غالبا بأن هذا التعريف بات «مسيطرا»، بدون التذكير مرورا بأن مبدأ هذه «السيطرة» لا يعود الى السلطة الأكاديمية، التي تكاد تكون معدومة، وهذا ما آسف عليه، خلافا لاعتقاد يجري الترويج له، ولا يعود إلى السلطة الاقتصادية). ومع أن المجلة تحفل بعبارات الشكر والامتنان لمؤسسات جامعية مرموقة، كالكوليج دو فرانس، ومعهد الدراسات العليا، وبيت علوم الانسان، والمركز الوطني للبحث العلمي، فإنها عاشت حصرا، وحتى وقت قريب جدا، من مداخيل مأخوذة من المبيعات (حتى من أجل شراء تجهيزات مثل جهاز طباعة البطاقات خلال فترة أو الكمبيوترات اليوم) ومن تفاني عدد صغير من الأشخاص التابعين إداريا للمؤسسات التي ذكرتها، لا سيما بيت علوم الانسان الذي لم يبخل، منذ أيام فرنان بروديل وكليمانس هيلير، بتقديم الدعم المعنوي. وقد أدخلت المجلة الكثير من التجديدات (جرى غالبا نسخها الى حد بعيد منذ ذلك الوقت) في مجال بلاغة الخطاب العلمي في العلوم الاجتماعية: النسخ الطباعي لوثائق، تأطير عبارات، «مقاطع» مبرزة على سبيل الاشهار، صور فوتوغرافية، إلخ. على أن الأمر الأكثر أهمية هو أنها فرضت كتحصيل حاصل اختيار مواضيع علمية يتجاهل منهجيا التراتب الاجتماعي للمواضيع (لاسيما التمييز بين مواضيع شريفة وأخرى وضيعة)، وفرضت خصوصا طريقة في التناول تقوم على رفض القطيعة بين النظري والتجريبي (أو كما يقول الانكلورساكسون في أولئك الذين يتلقفون رؤيتهم، بين النظرية والمنهجية). أو أنها، في صورة أكثر دقة، جعلت مبدأ الاصطفاء الواضح هو البحث في أعمال تطرح مشكلات نظرية مهمة بصدد مواضيع تجريبية ذات سمات بارزة تحديدا، وهي أحيانا تافهة من الناحية الاجتماعية أو

السياسية (كالورق الذي كان يطرح السؤال المعهود، خصوصا في فترة انتصار المعتقد الماركسي، حول «الفيتيشية» (الضمية)، وكان يستند الى تحليل يتعلق بسوق خياطة وتصميم الأزياء الباذخة)، وباستثناء بضعة توضيحات تربوية حول بضع أدوات شائعة الاستعمال ضمن المجموعة، كما هي حال فكرة الرأسمال الثقافي او الرأسمال الاجتماعي، فإن المجلة لم تتهاون وتخضع قط أمام المحاباة الأكاديمية للخطاب النظري في ذاته ولذاته (وهذا من دون شك هو أحد أسباب نجاح مبيعاتها). باختصار، وكما كان يقول (المؤرخ الفرنسي) فرنسوا فوريه أيام كان يفصح حيال مشروع المجلة عن تسامح أكبر مما فعل في السنوات الأخيرة، فان مجلة «أعمال البحث..» هي ثمرة «محترف» يحصل فيه عمليا اكتساب ترسيمات للادراك والاستساغة، واكتساب أدوات بناء للموضوع، ومهارات تقنية وطرائق تحليل (نحن نحضر الآن عددا خاصا سوف نكرسه لترسانة الطرائق التي قمنا بصياغتها أو بتطويرها الى حدّ الاتقان، بدءا بتقنيات التحليل الاحصائي للمعطيات كتحليل التراسلات المتعددة أو تحليل النكوص، وصولا إلى تقنيات للوصف والتحليل السوسيوغرافيين، المبرزين في المجلة على يد باحثين مثل ايفيت دلسو، عبدالملك صياد، أو ميشال بيالو، أو أيضا بالطرائق الجديدة لاجراء وتقديم مقابلات يقصد منها أو يؤمل منها، مرة أخرى أيضا، كسر التقسيمات، التراتبية دائما، بين تقنيات يقال عنها بأنها كمية، وتوضع في خانة العمل الجدي، الساخن، الذكري، وبين تقنيات يقال عنها بأنها نوعية، أو وضعية). على هذا النحو قيد لمجلة «أعمال البحث» أن تلعب دورا رئيسيا كوسيلة لتعليم البحث. ثمة مقالات يسعنا اعتبارها ممتازة، من زوايا أخرى (كنظرية الدولة عند هيجل ودوركهايم على سبيل المثال)، لكنها مستبعدة بمقتضى اتجاه المجلة، وذلك ليس باسم ارثوذكسية نظرية ما، كما يظن البعض في أغلب الأحيان، أو بسبب عقلية كنسية ضيقة أو عقلية الفرقة المعزولة، بل لأن هذه المقالات لا تغني حقا، على ما يبدو، «علبة الأدوات» التجريبية- النظرية التي نريد اعطاءها للقارئ (والتي نضعها كذلك من أجلنا نحن، بعقلية تتوخى الاعداد المستديم والمتصل).

•• لقد شاركت بقوة في حركة الاضرابات الفرنسية ما بين تشرين الثاني (نوفمبر) وكانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٩٥. رأيناك تترأس اجتماعا نضاليا مع مستخدمي السكك الحديدية الذين كانوا في طليعة حركة الاضراب، ورأيناك تمهد عام ١٩٩٦ لاجتماع يضم سائر مكونات الحركة الاجتماعية (نقابات، جمعيات نضال، باحثون وأساتذة)، كما رأيناك تلقي خطابا في الشارع في غمرة التحرك الذي قام به العاطلون عن العمل في شتاء ١٩٩٧. لدى قراءة كتبك يظهر أن التفكير العلمي في الواقع الاجتماعي، من كتاب، «الورثة» الى كتابك «بؤس العالم»، هو الذي قادك الى الخوض في وقت واحد في الخطاب العلمي والخطاب السياسي. هل يمكنك تحليل هذا المسار المزدوج؟

– بقيت دائما أتصوّر عملي باعتباره عملا لا ينفصل فيه العلمي عن السياسي. وهذا الأمر صحيح منذ سنوات اقامتي في الجزائر إذ أن الكتب التي نشرتها مثل «العمل والعمال في الجزائر» أو كتاب «الاقتلاع» كانت ترمي إلى تقديم شهادات علمية حول أوضاع سياسية ساخنة (وهي طريقة تشبه بعض الشيء طريقة عالمة الاجتماع المتحدرة من أصل هندي والتي قامت مؤخرا بدراسة حول أوضاع اللاجئين الفلسطينيين في لبنان)، أو في صورة أكثر دقة، الى تقديم أجوبة علمية على مسائل تطرح تقليديا على أرضية السياسة، كما هي حال مسألة الشروط الاقتصادية والاجتماعية لبزوغ الوعي الثوري (وهي مسألة طرحت آنذاك من خلال امتداح الثورة الفلاحية على الطريقة الصينية)، أو أيضا، في صورة مشابهة بعض الشيء، مثل مسألة الاختلاف بين البروليتاريا والبروليتاريا الرثة. وهذا الأمر كان صحيحا كذلك فيما يخص البحوث التي قمنا بها، عشية حركة عام ١٩٦٨، حول التربية، وهي بحوث لم يمنعها اعتراضها على الرؤيا الهادفة الى تصوير «الطلبة» كما لو أنهم «طبقة»، والتي كان بعض الطلاب يريدون فرضها، لم يمنعها ذلك من تقديم الأسس لرؤيا نقدية حيال نظام التعليم والتي استلهمها عدد من التيارات في الحركة الطلابية. كان لديّ دائما هاجس الانشغال، ذو النزعة العلموية شيئا ما بدون شك (إذ أنني كنت أعمل داخل حقل تعتبر فيه الصفة العلمية رهانا مهما، وتعتبر كذلك، على الأقل في مقياس معين، شرطا للفعالية السياسية)، هاجس أن أوفر لنفسي وأن أوفر للآخرين كل الضمانات العلمية الممكنة. على هذا النحو قمنا في عام ١٩٦٨، كما هي الحال اليوم مع جمعية «أسباب للتحرك»، وبذلنا جهدنا للتدخل في المعارك السياسية الناشبة آنذاك، ولكن بأسلحة علمية- وقد عثرت مؤخرا على أنواع من البيانات المنسوخة طباعيا التي أصدرناها آنذاك حول مواضيع مناقشة في تلك الفترة، مثل النظام الجامعي

الأمريكي، أو حول اصلاحات ممكنة، مثل الاشراف المتصل، الذي صدر عن هذا الاقتراح «الاصلاحي» في صورة نموذجية. يمكنني أن أواصل على النحو هذا تعداد الأنشطة التي من شأنها أن تبرهن على أن الاهتمام بالسياسة، او حتى التدخل السياسي، لم يتولد لديّ على حين غرة، وفي وقت متأخر، مقاصد كتاب «بؤس العالم» يمكن توصيفها بذات العبارات التي كنت أستخدمها للحديث عن بحوثي في الجزائر.

لقد خضت في معظم الأحيان في مواضيع ساخنة سياسيا، على أنني كنت أبذل جهدي لمقاربتها ومعالجتها بالطريقة الأكثر برودة، الأكثر علمية ممكنة. لقد أنجزت مثلا تحقيقا حول الاستهلاك، وفقا للاجراءات الأكثر ثقلا والأكثر صرامة للمنهجية المعتمدة لدى المؤسسة الوطنية للاحصاء، وذلك في مراكز تجمع الجزائريين: كان في هذا العمل شيء من الجنون بسبب طرح السؤال عديد المرات على الأشخاص ذاتهم حول مشترياتهم خلال اليوم الفائت وهم أشخاص معدومون تقريبا من كل شيء، ويحصل الاستجواب عبر استعراض كل العناوين والتبويبات المتوقعة، من الخبز، الى عيدان الثقاب، إلى الشموع.

بقيت أعلم دائما، بدون القدرة على الافصاح عن ذلك، مخافة استبعادي مجانا من «الطائفة العلمية» الدولية، المنقادة أنذاك لايديولوجية «الحياد في المسلمات النظرية»، كنت أعلم بأن علم الاجتماع هو علم سياسي من أوله إلى آخره. ولا يعين هذا، بأن علم الاجتماع يستلهم الفرضيات السياسية أو بأنه يتخلى عن كل تطلب علمي من أجل اعلاء شأن القضايا السياسية، بل على العكس من ذلك. كانت لدي ومازالت القناعة بأن المساهمة الأكثر قيمة والتي يمكن للباحث أن يقدمها للنضال السياسي، إنما تقوم على العمل، بكل الأسلحة التي يوفرها العلم في اللحظة المعتبرة، على انتاج وتفعيل الحقيقة.

ما تبدل، من دون شك، وما يجعل أولئك الذين لا يعرفونني يظنون بأنني أنا الذي تبدلت جذريا، منذ بضع سنوات- منذ مطلع سنوات الثمانينيات، سيقول البعض، مع اصدار بيان المانيفست حول بولندا الذي كتبته مع ميشال فوكو، أو بحسب البعض الآخر، منذ التظاهرة التي حصلت عند محطة قطارات ليون في كانون الأول (ديسمبر) عام ١٩٩٥، ما تبدل قبل أي شيء هو أن تدخلاتي أصبحت أكثر ظهورا للعيان، خصوصا في نظر وسائل الاعلام وبواسطتها. وما تبدل كذلك، هو أنني، وكما يوحي كلامكم، كنت منقادا عبر منطق عملي البحثي ذاته الى اكتشاف أشياء كانت تمنعني من السكوت، أو أشياء لا أستطيع السكوت عنها- أفكر هنا على نحو خاص بالنتائج البعيدة المدى للسياسة النيوليبرالية والتي يسعنا أن نرى منذ الآن مقدماتها. لقد تمسكت لفترة طويلة بالمبدأ القائل بأنه عندما يتعلق الأمر بشيء لا أعرفه، ولا أعرفه بصورة كافية، يتوجب عليّ أن أسكت، وبأنه لا شيء يجيز لي أن أحاول فرض مشاعر استيائي أو تمردي (وهذا ما قادني لفترة طويلة الى النأي بنفسي عن المعارك الاضطرارية للمثقفين، الذين لم يكونوا يعبأون بواجب المعرفة المسبقة، وفي الأمر مفارقة).

ظهر لي شيئا فشيئا بأنه حتى عندما لا أمتلك دائما كل المعرفة الضرورية، فانني لا استطيع التزام الصمت أمام الأخطار القصوى التي تحملها السياسات الموضوعة اليوم على قدم وساق في العالم كله باسم العقلانية الاقتصادية والتي تتهدد المكتسبات الأكثر أهمية في نظري لحضارتنا، سواء في المجال الثقافي أو في المجال الاجتماعي، لاسيما من خلال المساعي الحثيثة والمنهجية التي تبذل بهدف تحطيم كل أنواع الحواجز أمام المنطق الأكثر فظاظة للسوق. ربما لأنني كنت أشعر بأنني لست في موقع أسوأ من غيري لمعرفة الأمور بالرغم من كل شيء، خصوصا بعد قيامي ببحوث مثل تلك التي أثمرت كتاب «بؤس العالم» والتي أتاحت لي أن ألمس لمس اليد المفاعيل الأكثر ضررا وشؤما، سواء في أوروبا أو أمريكا، للسياسات النيوليبرالية، وربما لأنني كنت مقتنعا بأن الأخطار الأشد هولاً، والتي تظل اليوم غير مرئية إلا لدى صاحب العين المتيقظة علميا، هذه الأخطار لن تتكشف إلا شيئا فشيئا، في المدى البعيد، عندما يكون فات الأوان لمقاومتها، ربما بسبب هذه الأمور كلها، شعرت باضطراري للتدخل، مستخدما كل القوة الاجتماعية التي كانت في حوزتي، الى جانب قوى المقاومة الأكثر وضوحا والأكثر فعالية داخل الحركة الاجتماعية.

**** أنت لا تقصر تحليلك النقدي على السياسات المعتمدة في فرنسا. فقد كتبت مقالات لاذعة ضد السياسة النقدية الألمانية وضد البنك المركزي الاوروبي، ونشرت في سلسلتكم الصادرة عن دار «سوي»، أي «أسباب للتحرك»، صفحات شخصية ضد «الداء النيوليبرالي» وانتقادات عنيفة ضد السياسة الأنكلوساكسونية (المبشرون بإنجيل السوق للسيد ك. ديكسون)، وأنت تقوم بمحاضرات حول هذه الموضوعات في ألمانيا، في اليونان... الخ. وقد كتبت مؤخرا مقالة (في صحيفة لوموندديبلوماتيك) حول مستقبل الحركة الاجتماعية**

الأوروبية. كيف ترى دور المثقف الملتزم، وهل يتعلق الأمر بالتماهي مع أولئك الذين يضطرون الى النضال وباعطائهم بهذه الطريقة شيئا من النفوذ، أم أنك تشعر أنت بالذات بأنك مضطر للنضال لا من أجل التوقف عن الكتابة والتحليل، بل من أجل تغيير الواقع الاجتماعي.

– التدخل على المستوى الدولي، الأوروبي وغير الأوروبي، بات أمرا يفرض نفسه لأن السياسة التي ينبغي مواجهة مفاعليها لم تعد محصورة في الاطار الوطني، إذ أن الحكومات الوطنية تتحرك أكثر فأكثر بوصفها مجرد أدوات لقوى السوق. احدى المفارقات المدهشة للسياسة الحالية، تكمن في هذه النتيجة الغريبة لتقسيم العمل بين فئة كبرى وفئة صغرى لنبالة الدولة التي سبق أن وصفتها في كتابي الصادر عام ١٩٨٩، «نبالة الدولة». صرنا نرى هكذا كبار متنفعي الدولة (السيد كامديسوس، رئيس صندوق النقد الدولي، هو واحد من هؤلاء، مثله مثل نظرائه تريشه، تيتماير، هابرير وشركاه، وكلهم يبشرون وينفذون على حسابنا في معظم الأحيان، فكرة «أقل ما يمكن من الدولة»، علما بأنهم موظفون من قبل الدولة) صرنا نراهم يتولون بأنفسهم تصفية الدولة الاجتماعية، اي تصفية النبالة الصغيرة للدولة.

نرى كل هؤلاء الموظفين الكبار الذين يدينون بكل شيء للدولة، نراهم يعملون على تقليص دائرة تدخل المرافق العامة، تاركين للموظفين الموضوعين في الخط الأمامي، من أساتذة ومربين، وعاملين اجتماعيين، ومستخدمي المستشفيات، ورجال الشرطة... الخ، مهمة الاعتناء بأقل كلفة بالتبعات الاقتصادية والاجتماعية (الجريمة، الانحراف... الخ) للسياسات غير المسؤولة من الناحية الاجتماعية والتي يفرضونها عليهم.

•• تقول في مقدمة كتاب «مسائل سوسيولوجية» بأن علم الاجتماع هو «علم يضع على المحك رهانات اجتماعية (...) تمس مصالح حيوية»، وبأنه «لا يمكن التعويل على أرباب العمل، والمطارنة أو الصحفيين لامتداح علمية الأعمال التي تكشف عن الأسس المخفية لسيطرتهم». هل يتعلق الأمر بالنسبة إليك بكسر «الحقول» ومفاعيل الحقول، وبتفكيك آليات السيطرة بطريقة تسمح «للمناضلين» بالحصول على منهج معين في التفكير؟

هذا مع العلم بأنك أنت تواصل كتابة مؤلفات صعبة، مثل «تأملات باسكالية»، وتريد كذلك أن تحظى نظرتك باستخدام «غير علمي»، استخدام سياسي مباشرة، كما يستدل من مضامين الكتب الصادرة ضمن مجموعة دار «سوي». وقمت من ذي قبل في عام ١٩٧٤، وأدنت في جملة واحدة مجلة «أل» وجريدة «لوموند» في سياق مساهمتك في تحليل الصنمية (الفيتيشية) والسحر. متى وكيف أدركت ضرورة التدخل المباشر لتناول دور وسائل الاعلام عموما؟

– سأقصر حديثي على الحقل الصحفي، إذ أن الفحص المنهجي للعلاقة بين مختلف الحقول المستقلة نسبيا بذاتها، كالحقل القانوني، العلمي، الأدبي، الفني أو حتى السياسي، وبين الناس البسطاء (الذين يجب في كل مرة أن يشتملوا كذلك على أعضاء الحقول الأخرى) هذا الفحص يتطلب توسعات طويلة جدا ومعقدة جدا. من وجهة النظر التي تصدرون عنها، أي التي تتعلق بتوصل المناضلين الى التحكم بأدوات معرفة يجري إنتاجها داخل حقول ضيقة، وبتحليلات آليات السيطرة على وجه الخصوص، فان الحقل الصحفي يحتل موقعا استراتيجيا. يمكن القول، بخطوط كبرى، أن وسائل الاعلام تشكل في صورة مزدوجة شاشة او عائقا لنشر مكتسبات العلم الاجتماعي، خصوصا عندما يمكن أن تنطوي هذه المكتسبات على مفاعيل نقدية. الصحفيون الذين يدفعهم ادعاء التدخل في صورة شخصية في بناء التمثيل الصائب للعالم الاجتماعي، وهذا بدون امتلاك الحد الأدنى الضروري من أدوات المعرفة، الصحفيون هؤلاء ينذرون أنفسهم، في معظم الحالات، للمساهمة في الحفاظ على النظام الرمزي القائم، من خلال قيامهم بطريقة واعية أو غير واعية باعادة انتاج خطاب أولئك الذين يسيطرون على العوالم الاقتصادية والسياسية أو خطاب الناطقين باسمهم داخل الحقل الفكري، ولا يسعهم القيام بلعب الدور الذي يقدرون على لعبه، جاعلين من أنفسهم بتواضع محطات ترويج ونشر عمل الباحثين. ثم انهم يملكون نوعا من الاحتكار نظرا لقدرتهم على النفاذ الى الفضاء العمومي: لكونهم قادرين على قطع الطريق أمام كل رسالة ناشزة أو خارجة عن المعهود، فانهم يمارسون رقابة أشد فداحة لأنها غير مرئية. يمكننا القول، مقلدين بهذا معادلة قديمة، بأن الشعار الأكثر إلحاحا لهو اليوم، بالنسبة إلى المثقفين، النضال، جماعيا من أجل امتلاك أدواتهم للانتاج والنشر، أي الاشراف على كل وسائل التعبير مثل الكتاب، الصحيفة، الاذاعة، التليفزيون، الإنترنت أو السينما (مجموعة «أسباب للتحرك» إنما هي خطوة صغيرة جدا في هذا الاتجاه). هناك العديد من التدخلات الفكرية التي تخنق في مهدها لانها لا تستطيع النفاذ إلى الوجاهة العمومية التي يحصل عليها كاتب المحاولة المتملق والأقل شأنا ويحصل عليها بدون مشقة من أمثاله المتواطئين معه اعلاميا.

كل هذا يجعل من انتاج ونشر معرفة صارمة (وبالتالي نقدية) بالآليات الخفية للحقل الصحفي أولوية مطلقة بالنسبة إلى عمل البحث، وبالنسبة كذلك إلى كل المواطنين وكل الصحفيين المهتمين بالحرية والديمقراطية: عبر الأحزاب، النقابات أو الجمعيات، ولكن كذلك عبر النظام المدرسي والوسائل الصحفية التي تفلت من الرقابة الموضوعة على الحقل، ينبغي السعي حثيثا إلى أن توزع بأوسع قدر ممكن على جماع المواطنين وسائل ممارسة اليقظة النقدية حيال الخطاب الاعلامي وحيال الشروط التي يجري في كنفها إنتاج هذا الخطاب. (النجاح الباهر للكتب الصغيرة الصادرة ضمن سلسلة «أسباب للتحرك» والتي انخرطت في هذه الوجهة، لهو شهادة دامغة على أنه يوجد طلب اجتماعي هائل ينبغي تلبيته لأنه، كما كان يقول جاك بوفيريس، لكي يشرح المرء حيثيات تدخله مستخدما أسلحة المنطق فوق أرضية متروكة عادة للتلاعبات البلاغية، فمعنى هذا أن الأمر يتعلق بطلب للديمقراطية).

•• انتصار اسرائيل، وهزيمة العرب عام ١٩٦٧، شكلتا بالنسبة إلى الوعي الغربي بداية حقبة طويلة راح خلالها النزاع العربي- الاسرائيلي يحتل صراحة واجهة المشهد السياسي. كيف كنت ترى الأحداث عام ١٩٦٧؟ وماذا كنت تعرف آنذاك عن المسألة الفلسطينية؟ وكيف تراها اليوم؟ هل المناظرة المتعلقة خصيصا منذ ذلك الوقت بقضية فلسطين، وانبثاق الفاعل الفلسطيني، وتطلعاته والطبيعة الخاصة جدا لمعركته، هل هذه الأمور غذت تفكيرك؟

- لم اتوان قط عن الانتباه إلى المسألة الفلسطينية، لأنني كنت ألاقي على وجه التحديد مفاعيلها ونتائجها في البلدان العربية التي كنت على صلة بها (كيف يمكن بالفعل، ألا نرى بأن الاصولية، وهي نوع من الارهاب الرمزي الذي يمكن أن يقود الى الارهاب العاري من أي صفة أخرى، تتغذى في ظل اليأس الكبير لكافة العرب «المتنوّرين»- والصفة الأخيرة لا تعني القول بأنهم «متفرنجون» أو خاضعون ذليلون للقيم الغربية- أقول تتغذى من هذا التحدي المستمر الذي يشكله التعاطي مع المسألة الفلسطينية؟). عبر هذا الجانب، بدون شك، بقيت أشعر بأنني معني، وأحيانا بطريقة مباشرة جدا، بالنزاع العربي- الاسرائيلي، ومن ثم بالوضعية المفروضة على الفلسطينيين في اطار مختلف الاتفاقيات المتعاقبة التي كان مطلوبا منها أن تحل المسألة والتي بقيت دائما أقف حيالها موقفا في غاية التشكيك والتشاؤم. على أنني ترددت دائما في اتخاذ مواقف علنية (مع ذلك فإنني وقعت بضع مرات على عرائض أطلقها أصدقاء اسرائيليون أو أمريكيون ضد هذا الشكل أو ذاك من اضطهاد الفلسطينيين)، وذلك لأنني أولا لم أكن اشعر بأنني مؤهل بما فيه الكفاية لجلب توضيحات صائبة حول المسألة هذه التي تبقى بدون شك الأكثر صعوبة، والأكثر مأساوية، في زماننا (اذ كيف نختار بين ضحايا العنف العنصري بامتياز وبين ضحايا هؤلاء الضحايا؟)، ومن ثم لأن هذه المشكلة، خصوصا بالنسبة الى شخص معروف مثلي بمواقفه المتعاطفة حيال البلدان العربية، كانت محاطة بالكثير من الممنوعات التي من شأنها أن ترعى حالا حقيقية من الارهاب الرمزي.

وبديهي أنني لا أجد نفسي قادرا على الايحاء بأدنى حل، أو حتى على الاختيار بين مختلف الحلول الممكنة. لكنني أعتقد بأنه بات ملحا أن تقوم جملة القوى التقدمية في العالم كله وأن تتجرأ على انتهاك المحرم (تابو) المصون بدراية وعلم والذي يحيط بالمشكلة الاسرائيلية- الفلسطينية وذلك لوضع يدها على هذه المشكلة، على الأقل من أجل كسر المواجهة الخادعة بين الطرفين وحمايتهما، الأمريكيين والعرب، إذ انها غير متكافئة في صورة جد مأساوية. أعتقد أيضا بأنه ينبغي على هذه القوى التقدمية، ولمصلحة الاسرائيليين بقدر ما هي لمصلحة الفلسطينيين، أن تدين بلا هوادة كل تعسفات السلطة التي يرتكبها الاسرائيليون، كمصادرة الأراضي واستخدام ضروب العنف أثناء القمع... الخ.

وأن تخوض النضال الرمزي ضد محو التاريخ الفلسطيني وضد الدعوات المعادية للعرب والمعادية للاسلام، أي الدعوات التي تستحوذ دائما على وسائل الاعلام بدعوى وذريعة أنها تناضل ضد الأصولية الاسلامية (والتي تتسبب بنتائج مشؤومة ومضرة في أوروبا، فيما يخص العلاقات مع المهاجرين، كما في اسرائيل أو في الولايات المتحدة). وأعتقد في النهاية، وان كنت مدركا بأنني أجازف هاهنا بتجاوز حدود معرفتي بالمشكلة، أعتقد بأنه بدلا من الانفصال بين الاسرائيليين والعرب (كما يريد الاسرائيليون على ما يبدو)، سعيا الى نوع من النقاء أو من التطهير العرقي العبثي جدا (خصوصا بطبيعة الحال بالنسبة الى الفلسطينيين الذين تختزل أراضيهم الى مجمعات محصورة وبائسة، وخاضعة على الدوام لارادة القوة المسيطرة) بدلا من هذا سيكون من الأفضل، كما يشير ادوارد سعيد، أن يحصل دمج للشعبين، أو أن يصنع ما هو أفضل للافلات من منطق «الجماعات»

(القائمة على الدم؟ على العرق؟ على الديانة؟ وهذه كلها أسس لا تحمل الكثير من الوعي والأنوار) وهو أن يجتمع المجموعان المؤلفان من مواطنين أحراز ومتساوين في كنف ديمقراطية علمانية، متحررة من المعايير الاثنية والدينية وقادرة على ابتكار الوسائل الكفيلة بتنظيم التنافس الديمقراطي (والتعايش السلمي بالتالي) بين المصالح والمثل التي توحد وتفرق في آن معا المشتركين في المواطنية، طوباوية، ربما، ولكن يا لها من مثال لكل الشرق الأوسط.

**** الجزائر، فلسطين، حرب الخليج، يوغوسلافيا، إلى ما هنالك من المسائل والنزاعات التي تعنيك اليوم. قد شرحت علانية، في مرات عديدة، نظرتك إلى هذه القضايا. وفعلت هذا أيضا من خلال تفكير أكثر شمولية، حول الرؤية الأمريكية للعالم. هل يسعنا اليوم أن نتحدث عن مقاومة ضرورية على مستوى الكوكب كله، وهل نشوء أممية جديدة أمر ممكن وضروري؟**

– أعتقد بالفعل بأن نشوء شكل جديد من الأممية، متحرر جذريا من أي نوع من أنواع الامبريالية، يستطيع وحده أن يتصدى للقوى، ذات الطابع الدولي جوهريا، المكونة من كبرى الشركات المتعددة الجنسيات ومن الأسواق المالية، الموصولة بالتناوب بمؤسسات مثل البنك الدولي أو صندوق النقد الدولي، والتي تحاول أن تفرض عالميا رؤية للعالم يجري تقديمها على أنها علامية، باسم سلطة العلم الاقتصادي، النموذج النيو–ليبرالي الذي يمكن أن يتلخص ويتكثف في بضعة مبادئ أساسية (الاقتصاد هو ميدان منفصل، تحكمه قوانين طبيعية وعالمية لا ينبغي حيالها على الحكومات أن تتدخل ولا أن تشارك: السوق هو الوسيلة المثلى لتنظيم الانتاج بطريقة فعّالة وعادلة في المجتمعات الديمقراطية، «العولمة» تتطلب تخفيض مصاريف الدولة، خصوصا في المجال الاجتماعي، نظرا إلى أن الحقوق الاجتماعية في مجال العمل والضمان الاجتماعي مكلفة وسيئة الاشتغال)، هذا النموذج النيوليبرالي ليس بالفعل، وجوهريا سوى عملية تعميم عالمي لخصائص مجتمع تاريخي معين أي طارئ بالتالي، وهو المجتمع الأمريكي. فلنقدم، بسرعة شديدة، بعض ملامحه النموذجية: دولة، كانت من ذي قبل مختزلة الى أدنى حدودها، ثم راحت تتعرض لعملية إضعاف منهجي على يد الثورة المحافظة ذات النزعة الليبرالية المفرطة التي دشنها ريغان وتابعها أو مدد أجلها كلينتون (كما يشهد على ذلك واقعة أن احتكار العنف الجسدي، أي السمة الدنيا للدولة بحسب (ماكس) فيبدو (نوربرت) الياس، بات أمرا قليل التوافر، نظرا للبيع الحر للأسلحة... الخ، أو واقعة الاستقالة الاقتصادية للدولة،



باسم الاعتقاد بفضائل مقولة «الخلاص الفردي»، الموروثة عن الاعتقاد الكالفيني بأن الله يساعد أولئك الذين يساعدون أنفسهم)، تراث «للفردانية الميتافيزيقية»، بحسب دوروتي روس، نلقاه في قلب النظرية الاقتصادية، نزوع إلى التغني بمرونة ودينامية النظام الاجتماعي الأمريكي وهو نزوع يدعو الى ربط الفعالية والانتاجية بدرجة عالية من المرونة، والى جعل انعدام الأمان الاجتماعي مبدأ ايجابيا للتنظيم الجماعي... الخ. قبالة الفرض العالمي لهذه الرؤية الخاصة للعالم، والتي يمكن أن تبدو منفرة جدا في نظر كل الذين يتمسكون بأشكال من الفكر والعمل الجماعيين المطرقين في الجماعية، أو لنقل لمن يخاف من هذه الكلمة، الأشكال ذات الطابع التضامني، الموروثة ليس عن «التراث اليهودي– المسيحي» العتيد، كما يقول البعض أحيانا مخطئين، بل عن الحركة الاجتماعية الاوروبية في القرن التاسع عشر التي ابتكرت، ضد التقاليد الخيرية للكنائس، أشكالا متنوعة لنزعة «التضامن» العلمانية، الدولتية او المتعلقة بجمعيات، قبالة هذا الاملاء المفروض لا نستطيع بالفعل سوى تقديم أممية مؤسسة على التضامن بين كل «المستعمرين» في كل القارات، من أمريكيين جنوبيين، وأفارقة، وهنود، وكوريين، ولكن كذلك ومن زاوية علاقات كثيرة، من الأوروبيين. يبدو لي انه في هذا الاطار الموسع للنضالات الجماعية ضد الاستراتيجيات النيوكولونيالية القائمة على نقل أمكنة الانتاج والمتصلة بتكاثر التوظيفات المباشرة في الخارج وبفرض قانون الأسواق المالية فرضا عالميا تقريبا في هذا الاطار يمكن لكافة حركات المقاومة ضد «الداء النيوليبرالي، من فلسطينيين، وتشيليين، وهنود أو فرنسيين، ان تجد القوة الفكرية والمادية الضرورية كي تفرض داخل الوقائع، وضد كل قوى التذرير وشرذمة الهيئات الجماعية التي تحملها الرؤيا النيوليبرالية، التضامنات الدائرة على اقتصاد اجتماعي حقيقي.

حنا مينة

مساكين هؤلاء الذين يأخذون من الواقع وينكرونه

أضع مخططاً مسبقاً للرواية

حاوره : بلال كمال عبدالفتاح*

في البحر كان أدبه.. وبالبحر ارتبط اسمه فكان كالبحر كبيرا.. غنيا.. معطاء متجددا حمل البحر معه حيثما حل وارتحل وحمله البحر أديبا ناطقا باسمه فكان روائي البحر الأول وما كان ليكون كذلك.. لولا كفاحه وعزمه واصراره عاش الحياة في أقسى ظروفها.. فعاركها متمردا ثائرا.. حياته رواية.. والرواية بالنسبة إليه حياة.. يعيد تشكيلها.. ترميمها..

أتعبته الحياة ولم يتعب.. وما زال متمسكا بالقلم يكتب لا يساير (الموضة).. ولا (يجرب).. يكتب ما يعيشه.. يعيش ما يكتب

الحياة تمثل له البحر والمرأة والمغامرة والاكتشاف.. له ثلاثون رواية.. كتب عنه الكثيرون.. وشاخ وشاب.. داهمه المرض.. ولم يستسلم ولم يزل في جعبته الكثير ليحكيه عن البحر والحياة.

في رواياته.. كان الأدب يوصي ابنه بحب البحر، وكان الابن يبحث عن أبيه.. وفي بيته وجدنا الأب يعلق صورة لابنه الوحيد (سعد) وهو جالس إلى البحر وبين الأب والابن.. رسالة.. وصية لا يحفظها إلا البحر التقته مجلة (نزوى) في دمشق وكان هذا الحوار:

* صحفي من الأردن

◄◄ **ظهرت أديبا واقعيا ومازلت كذلك، ولم تسع إلى التجريب وركوب موجة الحداثة.**

= المعروف عني أنني كاتب واقعي، وقد ذهبت إلى أبعد من ذلك، فقلت عن نفسي أنني كاتب الواقعية الاشتراكية. والسبب في ذلك هو أن الواقعية الاشتراكية قد اكتشفت البعد الثالث، ففي جميع الواقعيات التي سبقتها كان هنالك بعدان: الماضي والحاضر، فجاءت الواقعية الاشتراكية واكتشفت البعد الثالث: المستقبلي.

ويحسب بعضهم أن الواقعية مدرسة في التعبير الأدبي تأخذ الواقع كما هو، وهذا خطأ، فالواقع في الحياة يصير واقعا فنيا في العمل الأدبي، وهنا نصل إلى مقولة (الانعكاس) فأشياء الوجود تنعكس في الذات الإبداعية،

وهناك تختمر، وتعود لتعكس الواقع بصورة أخرى: فنية هذه المرة، وقد ذهبت مبددا كل المزاعم التي قالت إنها تجانف الواقع أولا تتعامل معه، فليس في الحياة من شيء يخرج من لا شيء كما قالت الفلسفة في قديمها والجديد، وتاليا ليس من عمل أدبي، ولو كان ذهنيا الا ويستند إلى واقع، لأنه يستند إلى حدث، والحدث بطبيعة الحال مستمد من الواقع، واستغرب كيف يتهمون الواقعية بأنها جافة مسطحة لا تعطي أدبا خلاقا، وفي ردي على أمثال هؤلاء المضللين أو المتوهمين على الأقل، إنهم بعطائهم الأدبي لا يستندون إلى الواقع إنما ينكرون ذاتهم، لأن ذاتهم نفسها هي واقعية.

◄◄ **لكن السؤال يبقى: هل الواقعية في الحياة هي نفسها في العمل الأدبي أو الفني؟ وكيف توظف الأسطورة وتستدعي الرمز في أعمالك الروائية وهي كلها واقعية؟**

= لا.. الواقعية في الابداع هي غير الواقعية في الحياة.. الواقعية كمدرسة في التعبير الابداعي تستوعب جميع المدارس الأدبية من الرمزية إلى التعبيرية إلى الأسطورية إلى رواية اللارواية وبدعتها التي ظهرت في أوروبا، وتسابق عليها بعض المبدعين العرب، وكذلك رواية الحداثة وما بعد الحداثة، إذ كل هذا مصدره الواقع، ماديا كان أم معنويا، ومن الطبيعي، والحال كذلك، أن تكون الأسطورة من بعض الواقعية التي أؤمن بها، ولا أنكرها كما يفعل بعض الآخرين.

إنني واقعي على سن الرمح، وفي واقعيتي تجد الرمز والأسطورة وكل المدارس الأخرى، أما صورة عروس البحر في روايتي (الشراع والعاصفة) فليست الأسطورة الوحيدة، لأن هناك في روايتي (الشمس في يوم غائم) أسطورة الفتى الراقص، للصورة كي تخرج من الصورة، وهكذا تجد الأسطورة من نسغ أعمالي.

أنا الكاتب الواقعي الرومانتيكي كما كتبت عني الدكتورة الناقدة نجاح العطار.

مساكين هؤلاء الذين يأخذون من الواقع وينكرونه بينما أنا آخذ من هذا الواقع فيختمر في ذاتي الابداعية ويرتد واقعا فانيا بامتياز.

إن قضيتي هي قضية شعبي، وقد كرست كل إمكاناتي الإبداعية للكلام عن هذا الشعب، وعلى قيعان المدن والأرياف والدفاع عن مصالح وهموم وتطلعات الناس الذين يقرؤنني ويحبونني حتى غدوت الكاتب الأوسع انتشارا بين الكتاب العرب، وإذا كان المرحوم نزار قباني قد اكتشف اللغة السلسة في الشعر كما قال، وأنه نزل بالشعر إلى الناس دون أن يفقد شعره طاقته الفنية الرفيعة، فإنني في نسغي قد نزلت إلى هذا الشعب وابتدعت لغة تعبر عن همومه ومشاكله وقضاياه الساخنة ونضالاته في سبيل غد أفضل.. الغد الذي هو العدالة الاجتماعية حلم البشرية أولا وأبداً.

آخذ من هذا الواقع فيختمر في ذاتي الابداعية ويرتد واقعا فانيا بامتياز

◄◄ **يلاحظ الدارس لرواياتك أن لك اهتماما كبيرا بالرجولة وأن الشخصية التي تحمل هذه الصفة غالبا ما يكون رجلا كبيرا.. ما تعليلك لذلك؟!**

= كتب جورج طرابيشي كتابين عني: الأول عنوانه: عبادة الرجولة عند حنا مينة، والثاني: الرجولة وأيديولوجية الرجولة.. وتجد في كتاباتي كلها هذا الاهتمام بالرجولة من حيث هي شجاعة قلب، وأريحية كف، واندفاع في المغامرة إلى أقصى مداها، وأجد هذه الصفات غالبا في الرجال الذين تمرسوا بها، وكادوا يضحون بأرواحهم في سبيلها.

نعم أنا اهتم بالرجال الكبار، لكنني لا أغفل عن الكلام عن الشباب، وسأعترف بأنني لا أعرف أو لا أحسن الكتابة عن الرومانسية، كأنني ولدت في المغامرة، وكرست حياتي للكتابة عن الرجال الشجعان المغامرين الذين يكتشفون الجديد في مغامراتهم، وكما قلت سابقا

انني كاتب المناطق المجهولة من البحر إلى الجبل إلى الثلج إلى الانسان والموت، إلى كل هذه المناطق التي لا يقاربها الكتاب الآخرون مع أن في بلادنا بحورا وجبالا وثلوجا وغابات وكل هذه الأماكن التي تفردت بالكتابة عنها وتركت ما تبقى للآخرين، لأنني أنفر من الاجترار ومن العودة إلى الكتابة عن امرأة بين رجلين، أو رجل بين امرأتين أو رجل طلق زوجته، أو زوجة طلقت رجلها، وكل هذه الأمور التي استهلكتها الروايات والأفلام السينمائية، والآن تستهلكها اجترارا بعض المسلسلات التلفزيونية بكلمة نذرت نفسي للقضايا الكبيرة.

◄◄ يجد الدارس لرواياتك تلازما بين المرأة والبحر فما تعليقكم على ذلك؟

= المرأة ليست جزءا من قضية الوجود، بل هي قضية الوجود، ومادامت قضية الوجود، فمن الطبيعي أن تكون علاقة بين موجودات هذا الوجود وتاليا بين المرأة والبحر.

وهذا التلازم لست أنا من يستطيع أن يتكلم عنه، وإنما الذين يتكلمون عن هذه الصلة بين تلازم المرأة والبحر في أعمالي الأدبية هم النقاد والدارسون وأنت واحد منهم.

◄◄ لقد عرف أبطال رواياتك البحر كما عرفوا المرأة، فكان ذلك التلازم في التشابه والاختلاف، فاتخذت منهما رمزا للحياة بكل تقلباتها وتناقضاتها... ترى من يذكر بمن.. من يستدعي الآخر؟

= المرأة كانت في حياتي منذ جئت إلى الوجود، وبدأت أعي هذا الوجود، فقد عرفتها أما وأختا وجارة وقريبة ونسيبة قبل أن أعرفها المعرفة التالية التي جاءت مع المراهقة وما بعد ذلك.

البحر رمز للحياة في أفقها اللامتناهي، وهو بالنسبة للبسيطة الكل، وما اليابسة إلا جزء منه.

وفي رغبتي إلى الاكتشاف من خلال المغامرة: كان اكتشافي للبحر وولعي حتى الجنون، بهذا البحر الأزرق المترامي ذي الأفق البعيد، الذي أتطلع دائما إلى ما وراءه، ولأني مغامر بطبعي، فقد كان البحر بالنسبة لي المغامرة الكبرى، فقد نشأت في عائلة بحارة وعشت على أطراف البحر منذ طفولتي، وعملت في البحر كثيرا، سواء في المرفأ أو في اللجة، وهكذا نشأ الصدام حميما آسرا بيني وبين البحر.

وجدت نفسي بعد أن استقامت لي الكتابة الأدبية مدفوعا للكتابة عن البحر، ولي فيه حتى الآن ثماني روايات، وليس من رواية لي وقد بلغ عدد المطبوع منها الثلاثين رواية، إلا وللحبر ظل أو حضور، او ذكرى على الأقل في هذه الروايات كلها.

◄◄ حبك للبحر وولعك فيه جعلك منجذبا للون الأزرق، ومأسورا اليه فالمصابيح زرق والستارة مخملية زرقاء، الشروال أزرق والشيطان أزرق حتى الخضرة وصفتها في احدى رواياتك بالخضرة الزرقاء القاتمة.. فما دلالة اللون الأزرق لديك؟!

= أحب اللون الأزرق في الطبيعة، لأنه يملأ هذه الطبيعة بحرا وسماء وزهرا ولونا، يعبر عن المشاعر الذاتية التي تجذبها الزرقة دائما، ويمكن للدارس أن يكتشف هذه الناحية التي لم أفكر فيها سابقا، فالكاتب لا يفكر دائما بما يكتبه، وإنما الدارس هو الذي يسعى إلى اكتشاف هذا المستبطن في الذات الابداعية ويتابع خيطه في دراسته من البداية إلى النهاية.

◄◄ ذهب أحد النقاد إلى أنك استوليت على قصص الآخرين من خلال ثلاثيتك (حكاية بحار). وهو استيلاء لا يأتي في اطار النقل الحرفي وإنما عبر طرائق بناء العمل الروائي فما ردك على ذلك؟

= هذا هراء سخيف أترفع عن الرد عليه، لأن (حكاية بحار التي يقول إنني أخذتها عن كاتب روسي مغمور هو (كونيستكي) قد ترجمت إلى اللغة الروسية وأخذت مكافأتها (٢٠٠٠) دولار خلال زيارتي للاتحاد السوفييتي سابقا، فلو كانت (حكاية بحار) مأخوذة عن

رواية الكاتب الروسي المغمور لما ترجمت إلى اللغة الروسية فالنقاد والكتاب في الاتحاد السوفييتي سابقا أو روسيا حاضرا يعرفون أدبهم جيدا وليس من المعقول أن يترجموا رواية لحنا مينة مأخوذة عن كاتب مغمور لهم كما ادعى الذي يهرف بما لا يعرف والذي يريد التسلق على أكتافي أن روايات الكاتب الروسي فيها سفينة تتحطم، وفيها عواصف وأمواج صاخبة إلى آخره، ومن نافل القول إنه ليس من كلام البحر إطلاقا إلا ويقارب هذه الصفات، ففي أي رواية عن البحر توجد هذه المفردات التي يدعي أنني أخذتها، وقد صدرت روايتي (الشراع والعاصفة) قبل (حكاية بحار) بزمن طويل، وفيها أيضا كل هذه الأوصاف البحرية، فهل أخذت (الشراع والعاصفة) عن كاتب آخر كما يدعي؟؟

إن لدي ثماني روايات مكرسة للبحر وعن البحر وعالم البحر وعالم السفن وعالم الغواصة والانواء، ومن كتب هذا الكم عن البحر ليس بحاجة ليأخذ عن كاتب مغمور كل الشبه بيني وبينه، كما يدعي أن البطل عند ذلك الكاتب يبحث عن ابنه بينما في روايتي يبحث البطل عن أبيه، والأب هو الرمز الكبير للحياة، لذلك اعف عن مناقشة هذه التفاهة وأسخر ضاحكا من نسولتها ولتبحث في أي مكتبة ولو كانت مكتبة منزلية فيها كمية من كتب التراث ستجد بينها كتبا تتحدث عن سرقات المتنبي، إذا هذا الاتهام التافه الذي طاول حتى المتنبي، وطاول حتى نجيب محفوظ، وليس من المستغرب أن يطالني أيضا، لكنني لا أبالي وما باليت عمري كله بما قرأت من هذا النوع.

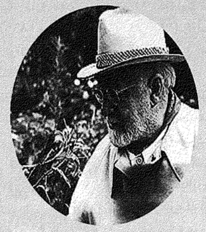
أما بالنسبة للكاتبة فريال كامل سماحة وكتابها (رسم الشخصية في روايات حنا مينة) فإنها تزعم أن الروايات الأولى هي المهمة والجديرة بأن تعد من الأعمال الأدبية الناجحة بخلاف رواياتي الأخيرة وجاء الجواب بسرعة فكتبت رواية (الفم الكرزي) كرد على هذا التجني الذي أوصى به اليها المشرف على رسالتها الدكتور شكري ماضي.

◄◄ **بعد هذا العدد الكبير من الروايات والتي تحدثت عن البحر.. هل بقي شيء عند حنا مينة ليقوله عن البحر؟**

= بقي.. وإذا كان ثمة مجال في العمر سأكتب رواية بعنوان (البحر والخمارة) وهي جاهزة في خطوطها الرئيسية عندي بخلاف الروائيين الآخرين الذين لا أعرف كيف يكتبون رواياتهم، فإنني أضع مخططا مسبقا للرواية، مخططا يأخذ مني وقتا وجهدا كبيرين، وأهتم بشكل خاص بالبداية والنهاية، وأحيانا أمزق ما كتبت، لأنني أشعر في القراءة الثانية أن الخط الرئيسي للرواية قد خرج عن سياقه، وسيطر خط جانبي على الخط الرئيسي، وقد حدث معي هذا في رواية (نهاية رجل شجاع) فمزقت مائتي صفحة وأعدت الكتابة على الخط الرئيسي من النقطة التي انحرف فيها، وأنا الآن أكتب رواية عنوانها (حين مات النهد) التي أنجزتها قبل سنتين وعندما أعدت النظر فيها وجدت أن القسم الأول غير صالح فتخليت عنه.

وهنا وقف حنا مينة ليحمل لي ملف روايته الجديدة ويريني عشرات من الصفحات ومئات من السطور التي شطبها وألغاها ثم تابع قائلا: القارئ حين يقرأ الرواية.. يحسب أنها كتبت بسهولة ودون عناء لكن الحقيقة غير ذلك، وقد ذكرت واقعة عن تمزيق نصف رواية (نهاية رجل شجاع) ورأيتك عيانا كيف أمزق الآن النصف الأول لروايتي (حين مات النهد) لأنني اكتشفت فيها بعد القراءة الثانية أنها غير صالحة، ويجب التخلي عن كل ما كتبت والعودة للكتابة من جديد.

قلت مرة لصحيفة تونسية: اللعنة على الكتابة من الآن إلى يوم القيامة وجعلت هذا الكلام (المانشيت) الرئيسي للعدد الذي صدر فيه الحوار لذلك أكرر وأنا تعب- قولي: اللعنة على الكتابة إلى يوم القيامة!!





معرض ماتيس بيكاسو في لندن

نصف قرن من العلاقة الشائكة والخلاّقة

يوسف الناصر★

* كانت عين كل منهما على الآخر وإن تظاهرا بغير ذلك.

* إذا أردت دعم ماتيس لمشروع ما فاذكر أمامه ان بيكاسو يقف مع المشروع وبالعكس.

بيكاسو : إن ماتيس يعرف انه من المستحيل عليّ أن لا أفكر فيه، حيث إن بيني وبينه الرسم، وبعد كل ما يمكن أن يقال ويُفعل فان ذلك يجمع بيننا.

ماتيس: إن بيكاسو هو الشخص الوحيد المخول لان يتحدث عني بالسوء.

بيكاسو: ترك ماتيس لوحات نسائه إرثا في ذمتي، والآن لم يعد بيننا، فان أحدأ ما يجب أن يواصل ما كان يقوم به.

ماتيس لبيكاسو: أريدك أن تقوم بهذا العمل لانه من المستحيل عليّ أن أقوم به بنفسي وستنجزه أنت أفضل مني.

بيكاسو: إن ماتيس لم يرسم لوحة قبيحة أبداً.

★ فنان تشكيلي يقيم في لندن

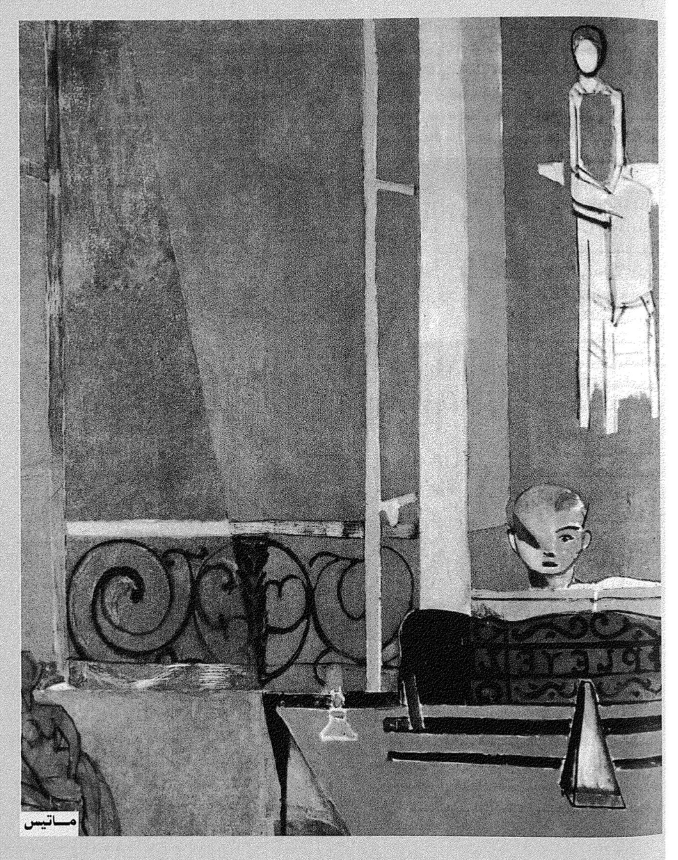
بقدر ما في معرض Interpreting Matisse Picasso من إثارة وغنى، بقدر ما ينطوي على مشاق جمة لمنظميه بالدرجة الأساسية، ولمتابعيه من أمثالي ممن يحاولون أن يقدموا عنه فكرة سريعة وشاملة في الوقت ذاته وتصلح أيضا للنشر في جريدة أو كتيب، والصعوبة لا تكمن في ضيق المادة المعروضة وصعوبة الوصول الى مصادر البحث فيها، بل على العكس بسبب سعتها وغناها.

فكرة المعرض الأساسية هي العلاقة العضوية المتينة المفترضة بين فن ماتيس وبيكاسو وافكارهما ومناهجهما، واقتراح أن أياً منهما لم ينتج ما انتجه من دون تأثير من الآخر، ولتبيان ذلك لابد من الاستعانة بكم كبير من الشهادات والدراسات التي انجزت عن كل واحد منهما، بالاضافة طبعاً إلى اللوحات والمنحوتات وكتاباتهما الشخصية وأقوالهما لوسائل الإعلام وللأصدقاء وغير ذلك، لكن هذا الأمر ليس بالسهولة التي يبدو عليها، أولاً للسبب الآنف الذكر، وثانيا: لأنه من العسير رصد كل من الرجلين ومتابعة مصادر تأثره ومواضع تأثيره بصورة شاملة ومؤكدة، فكل منهما كان غزير الانتاج واسع الاضطلاع ذا علاقات متشعبة ومصادر لا حصر لها، وكان مشهورا في حياته وفي صلب الحركة الفنية والثقافية عموما، كانا متداخلين بها ومتشابكين ومتفرعين ولا يمكن في حالتهما رصد مصدر الفعل وعكسه بسهولة إلا في المواضع والحالات الشديدة البروز.

إن صيغة معرض بهذا المستوى ومن قبل هيئة فنية بارزة (التيت العصري) هي تذكير ودعوة لإعادة فحص تلك العلاقة، خصوصا وأن ماتيس وبيكاسو عاشا في الوقت والمكان نفسهما والتقيا الأشخاص ذاتهم وخضعا للمؤثرات ذاتها، وعلى رغم أن فارق العمر بينهما هو ١٢ عاماً (ولد ماتيس في ١٨٦٩/١٢/٣١ وبيكاسو في ١٨٨١/١٠/٢٥)، إلا أنهما درسا الفن في الوقت ذاته تقريباً، أواخر القرن التاسع عشر، وكان المنهج التعليمي الذي اتبعه كل واحد منهما يشبه الآخر إلى درجة كبيرة على رغم انهما درسا في مكانين مختلفين.

أما الجمهور البريطاني فقد اعتاد على متابعة سلسلة من عروض المؤسسات الكبيرة (تيت، التيت العصري، الناشونال غاليري، رويال أكاديمي وغيرها)، التي يبدو أساسها إعادة عرض ما هو موجود أحياناً في المتاحف البريطانية المختلفة أو تجميع معروضات متاحف متفرقة في بريطانيا وخارجها، بمعنى آخر، عرض مادة قديمة بمسوغات ومداخل جديدة، بعضها ينطوي على اكتشافات جديرة بالثناء والاعجاب وبعضها لا يخرج عن إطار الرغبة في الاستمرار في العروض (من هنا حذر بعض الكتاب في الصحف البريطانية من انتشار نزعة الفبركة وتلفيق المناسبات والمبررات)، ويتذكر الجمهور هنا معرض لوحة «المستحمون» لسورا والأعمال المعاصرة والسابقة واللاحقة لها التي تأثرت أو أثرت فيها، وذلك بالتالي جزء كبير من اللوحات الانطباعية وغير الانطباعية التي يراها المرء في مناسبات واماكن أخرى مختلفة، وأيضا معرض المرآة في فن عصر النهضة والضوء من رمبرانت الى بيسارو وكيتاج في رحاب سيزان وأساتذة آخرين، ونسيج الرؤية (الستائر والأزياء في الرسم)- وهو معرض في الطريق إلينا- وفان غوغ


بيكاسو



ماتيس

وغوغان، مشغل الجنوب... إلى آخره، حيث كل واحد من هذه العروض بالنسبة لبعضهم، خصوصا المؤسسات العارضة والمنظمين، هو بمثابة دراسة جديدة وبحث من أجل استكشاف جوانب مهملة أو مجهولة في أعمال معروفة، وإعادة نظر تحت ضوء مختلف في تلك الأعمال، وبالتالي «من أين نأتي بأعمال لم يسمع عنها الناس من قبل؟».

يصف بعض النقاد ومتابعي الفن والفنانين تلك العروض بأنها إعادة بيع وتسويق سلعة سبق وان بيعت مراراً من قبل، وأنه لا طائل فنياً خلفها ولا مبرر لها سوى الجانب التجاري الذي هو مبرر إلى حد ما لابقاء الصالات الكبيرة على قيد الحياة. ويتساءل هؤلاء ان كان الاقبال الشديد على المعرض الأخير سيعطي مبرراً لمعارض أخرى لا أحد يستطيع الجزم بحاجة الجمهور لها، عن بيكاسو وبراك مثلاً، بيكاسو ودالي، بيكاسو وميرو وماتيس وسيزان، ماتيس وبول كلي، ماتيس وغوغان إلى ما لا نهاية له من العروض.

بعض هذه العروض واهي المبررات، وبعض الأسباب لا يكفي لمثل هذا الضجيج، والأدلة كثيرة منها في دليل معرضنا اياه، يقول: «كان تأثير كل من بيكاسو وماتيس على بعضهما قوياً نظراً لصلتهما الوثيقة ببعضهما على الأقل في البداية. وحتى عندما كانا لا يلتقيان، فإن كلا منهما كان يراقب عمل الآخر، ويعرف آخر توصلاته». من يجرؤ على تحدي ذلك القول؟ ولكن كم من الحقيقة فيه، ألا ينطبق على العلاقة بين فنانين كثيرين؟... إلى آخره.

لم تكن علاقة بيكاسو بماتيس حميمة ودافئة مثل علاقة بيكاسو بجورج براك أو ماتيس بجارلس كاموين، وعلى رغم أنهما عرفا بعضهما على مدى نصف قرن حتى وفاة ماتيس عام ١٩٥٤، وشهدت تلك العلاقة فترات انقطاع لم يسع أي منهما لكسرها بالاتصال بالآخر (لا توجد صورة فوتوغرافية تجمعهما معاً)، لكن قد يصح القول أيضاً انه حتى لو ضاقت حدود العلاقة بين الرجلين على المستوى الشخصي، فان علاقة حقيقية نشأت بينهما على الصعيد الفني، وكان لكل منهما تأثير واضح على عمل الآخر، وان تحت الخلافات الظاهرية الواضحة للعيان، توجد صلة عميقة نسيجها التأثير المتبادل والمواقف المتشابهة، كما تقول اليزابيث كاولنغ في تقديمها المعرض، وهي اختارت لوحتين قريبتين لبعضهما لغلاف كتاب التقديم، ونقلت عن ماتيس كلاماً مؤثراً لتأكيد ذلك، إذ قال عام ١٩٤٨:

«التقيت مرة في الشارع ماكس جاكوب وقلت له إذا لم أكن أقوم بما أقوم به الآن (في الرسم) فساختار أن أرسم مثل بيكاسو، يا إلهي، ما أغرب ذلك! قال ماكس، هل تعلم ان بيكاسو قال لي الشيء ذاته عنك». أما بيكاسو فقد اختصر العلاقة بينه وبين ماتيس في حديثه إلى صديقهما المشترك اندريه فيرد: «إن ماتيس يعرف أنه من المستحيل عليّ أن لا أفكر فيه، حيث إن بينه وبيني الرسم، وبعد كل ما يمكن أن يقال ويُفعل، فان ذلك يجمع بيننا».

كان الأصدقاء يعرفون اهتمام ومتابعة كل من الفنانين

بيكاسو

الكبيرين لعمل الآخر، ولو عن بعد، يفهمون ذلك ويلعبون على مشاعر المنافسة والفضول والرغبة الشديدة في معرفة رأي الآخر التي تختفي تحت قناع من اللااهتمام، لهذا إذا أراد أحد هؤلاء الأصدقاء أن يضمن دعم ماتيس مشروعاً ما، فانه من المفيد دائما أن يذكر أمامه ان بيكاسو وافق على المشروع نفسه وبالعكس، وان أي شخص ينال حظوة عند أحد الفنانين، فهو ينالها عند الآخر، وكان من الخطأ أن يحاول أي شخص التقرب لاحدهما بانتقاد عمل صاحبه وإنتقاصه، وعن ذلك سجل الأب ام.أي. كورتريه في دفتر مذكراته يوم التاسع من تشرين الأول (اكتوبر) عام ١٩٤٨:

«أخبرت ماتيس بينما كان يعمل على انجاز تصميم كنيسة الدومينكان في فينس، ان بيكاسو يشعر بالدفء تجاهه لدرجة أنه تأثر جداً عندما شاهد صورته (بيكاسو) مثبتة بمسمار الى رف الكتب المتحرك إلى جانب سريره (سرير ماتيس): نعم انه الشخص الوحيد المخول لأن يتحدث عني بالسوء- رد ماتيس- يوما ما سمع بيكاسو شخصاً يقول: ربما من أجل التقرب منه- لقد رأيت للتو لوحة قبيحة لماتيس، فاستدار بيكاسو بشكل مفاجئ، وقال: أنت على خطأ، ماتيس لم يرسم لوحة قبيحة أبداً».

منذ بداية حياتهما الفنية كان احساس كل واحد منهما حقيقياً بأهمية الدور الذي سيلعبه الآخر في تاريخ الفن وفي تاريخه هو، وربما تعدى هذا الاعتبار شخص الآخر الى فنانين آخرين، وبالامكان تذكر أمثلة وحكايات عن علاقة ماتيس بفنانين شباب معاصرين له في تلك الفترة وكذلك بيكاسو، لكن لا أحد يدعي أن أياً من الاثنين اقتصر تأثيره وتأثره على الآخر، سوى أن المناسبة تحدد البحث والأمثلة.

في صيف عام ١٩٠٦ رسم ماتيس صورة شخصية له بلحية كثيفة وقميص بحارة مقلم اشتراه من (كوليور) قرية الصيادين، حيث رسم الصورة وفيها ينظر باتجاه المشاهد بمزيج من التحدي والفضول المجبولين بالقلق، ومع أن ألوانها قوية ومشبعة هنا وهناك، فإنه أعطى جل اهتمامه لايجاد انطباع بوجود كتلة ثلاثية الأبعاد ذاته وجود قوي، وربما لهذا السبب رسم الرأس أكبر من الحجم الطبيعي وبالغ بتضييق الكتفين (وهي علامات يمكن رصد انتقالها إذا ما صعبت ملاحظة التعابير والانفعالات) والنتيجة كانت تعبير إصرار عنيف وثقة في وجه المشاهد وفي وجه عالم لا يبدو انه جدير بالثقة ان لم يكن معادياً.



ماتيس

في صورته الشخصية التي رسمها بيكاسو لنفسه بعد صورة ماتيس ببضعة أشهر عام ١٩٠٧ بدا وكأنه يداعب مشاهده بحدقتيه السوداوين حيث البؤبؤ الأيسر غائم بارتباك والآخر يحدق بغموض، ومثل ماتيس رسم الرأس كبيراً، أكبر من الحجم الطبيعي، وأحل العين المسيطرة في مركز القماشة لجلب أكثر ما يمكن من الانتباه وكان رسم الصورة متزامناً مع اكتشاف بيكاسو لما اسماه بـ«النحت القبلي».

وهنا تدخل أيضاً قصة علاقته مع ماتيس، فتبعاً للأخير، فانه هو المسؤول عن اكتشاف بيكاسو لـ«النحت الأسود» أو «الزنجي» في خريف ١٩٠٦، حيث اشترى ماتيس منحوتة

صغيرة لرجل افريقي جالس من تاجر تحف، وحدث ان كان بيكاسو موجوداً عندما عاد ماتيس بالتمثال فتدارساه معاً، وبقي الأمر كذلك ستة أشهر أخرى قبل أن يمر بيكاسو بتجربة أكثر إثارة وتأثيراً بمشاهدته لمنحوتات المتحف الاثنوغرافي في باريس حيث ترك «النحت الأسود» أثراً مميزاً عليه.

في حوار مع اندريه مالرو بعد سنوات عدة، تذكر تلك الزيارة الأولى للمتحف باعتبارها حداً فاصلاً في حياته (فيما يأتي من سطور شيء خارج موضوعنا ولكنه ليس من دون فائدة)، إذ قال:

«لم تكن الأقنعة منحوتات مثل غيرها من المنحوتات، لا أبداً، كانت أشياء سحرية، لم يكن السود سوى وسطاء... كانوا ضد كل شيء، ضد الأرواح الخطرة غير المعروفة، نظرت الى تلك التمائم


بيكاسو

وتبينت انني أيضا كنت ضد كل شيء، أنا أيضاً اعتقد أن كل الأشياء مجهولة ومعادية».

لكن هل تحول الاعجاب والاحساس بخطورة الآخر وتقدير موهبته إلى علاقة شخصية؟ لم يتوصل ماتيس وبيكاسو لبناء نوع من الانسجام الودود والشخصي بينهما على رغم أن علاقتهما شهدت في بعض الفترات لقاءات مستمرة وزيارات متبادلة، وبقي الجانب العقلي هو السائد في تقبل كل منهما الآخر، لكن ذلك ليس كل شيء، فكلما ازداد المرء اطلاعاً على خفايا تلك العلاقة، تبدى له أنها أكثر تعقيداً مما ظن أولا، وان فيها ظلالاً خفية ودرجات كثيرة تمس مختلف طبقات شخصية كل منهما ونفسيته، خصوصا وأن أياً منهما لم يكن مثالاً للشخصية البسيطة والسهلة.

تطور هذا المركب من التقدير والاعجاب وربما الحسد في اعتبار كل منهما الآخر عند بيكاسو إلى أشكال مرضية بعد وفاة ماتيس في ٣ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٥٤، ابتداء من رد فعله المباشر عند سماعه الخبر الذي اتخذ شكل نوبة من الرعب، رفض معها الاقتراب من الهاتف، مثلا، للرد على عائلة ماتيس التي أرادت أن تسمع شيئاً من التعاطف مع مصابها، أو كلمات أسف ومواساة من صديقه بيكاسو مباشرة. لم يذهب إلى التشييع، كتبت صديقته فرانسوا غليوت: «اعتبر بيكاسو وفاة صديقه نوعاً من الخيانة فقد أحس أن تُرك وحيدا»، وصار يعتقد أنه مريض هو نفسه، وتحول هذا الاعتقاد الى وسواس مصحوب بالخوف من المجهول، فاعتزل الناس، وفي ٢١ تشرين الثاني، أي بعد ١٨ يوماً على وفاة ماتيس، مر عليه رونالد بتروز ليتعشى معه، فوجده لا يزال راقداً في فراشه: «كان حزيناً ويبدو صغير الحجم متغضن الوجه، أكثر شحوباً مما كان عليه قبل اسبوع ولا يستجيب للحديث».

مر تأثير وفاة ماتيس على بيكاسو بأطوار متعددة، فقد تلبسه في البداية احساس بالمسؤولية الفنية والأخلاقية ازاء صديقه وتراثه الفني لخصه جوابه على ملاحظة أحد الأصدقاء عن بعض التخطيطات التي رسمها بيكاسو مباشرة بعد موت ماتيس، حيث أشار الصديق الى أنها تشبه كثيراً تخطيطات ماتيس، فأجابه بيكاسو من دون أن يشعر بأي نوع من الاهانة ولم يأخذ الكلام

باعتباره تجريحاً لمشاعره: «نعم أنت على حق، ولكن الآن بينما لم يعد ماتيس بيننا، فإن أحداً ما يجب أن يواصل ما كان يقوم به، ألا تعتقد ذلك».

تلبس الشخصية هذا سرعان ما حل محله نوع شديد من «حوارات ما بعد الموت»، تعدت شؤون حياته العادية إلى عمله الفني، وظهر ذلك جلياً في سلسلة اللوحات الخمس عشرة التي انجزها على هدى لوحة «نساء الجزائر» لديلاكروا، إذ أكمل أول اثنين منها في ١٣ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٥٤، أي بعد ستة اسابيع على وفاة ماتيس، وكان تأثير لوحات النساء التي رسمها الأخير، بمؤثرات شرقية، شديدة الظهور واضحا جليا في لوحات بيكاسو، وهو ما أكده رداً على ملاحظة صديق: «نعم أنت على حق، فقد ترك ماتيس بعد وفاته لوحات نسائه ارثاً في ذمتي، أما لوحاتي هذه فتمثل رؤيتي للشرق حيث لم أذهب الى هناك أبدا».

كان بيكاسو يعرف جيداً- وأشار الى ذلك في مواضع كثيرة- كيف أن ماتيس متغلغل في أعماله التي أنجزها بعد وفاته (وفاة ماتيس طبعا)، ليس فقط في سلسلة ما بعد ديلاكروا، ولكن في مجمل انتاجه لتلك الفترة، يظهر ذلك أحياناً في بعض مظاهر اللوحة وجودها العام أو في روحيتها والأحاسيس التي تحيط بها وأحيانا في تكوينها وبنائها وتفاصيل بصرية كثيرة فيها.

في طور آخر من أطوار تأثير موت ماتيس عليه، صار بيكاسو يحاوره ويجادل كما لو كان حياً يقف إلى جانبه. وفي الأشهر اللاحقة لموت صديقه تعمق اكتشافه المفجع لضخامة خسارته: «يجب أن نتحدث الى بعضنا بأكثر مما نستطيع، فعندما يموت أحدنا تبقى أشياء لا يستطيع الحي أبداً أن يقولها لأي شخص آخر». تنسب غيلوت الكلام السابق لكليهما بيكاسو وماتيس وبالتأكيد بالنسبة لبيكاسو فقد توقف هذا النوع من الحوارات الاخاذة الى الأبد ومن دون أدنى شك بقي الكثير مما لم يقل.

احساس الخسارة هذا ينضح من كل بقعة في لوحات بيكاسو (المرسم) والتي انجزها على دفعتين في خريف ١٩٥٥ وربيع ١٩٥٦، والتي كلما تطورت ونمت، تكرست مثل فرشاة متطاولة لماتيس الذي لم يورث بيكاسو بموته لوحات النساء فقط، ولكن موضوع مرسم الفنان أيضاً.

وبعد، هل أرادا تحقيق علاقة أعمق ببعضهما، وهل كان ذلك ضرورياً، هل حاولا أم لا على رغم كل ما رأيناه من تعلق أحدهما بالآخر، وإذا كانا فشلا في مد أرضية من الألفة والحميمية بينهما وكان شكل علاقتهما الذي عاشاه خمسين عاماً هو غير ما أراداه، فكم كانا مختلفين؟

تختصر صورتان منفصلتان التقطتا لبيكاسو وماتيس عامي ١٩١٥ و١٩٢٦ على التوالي الكثير من الملاحظات والحكايات التي ذكرها صحفيون وكتّاب وأصدقاء عن الخلافات الظاهرية بين الرجلين الشابين- وهي بقيت هكذا حتى النهاية- وافتراق عادات وسلوك وطبائع كل منهما عن الآخر.

فبينما احتفظ ماتيس بهيئته الأنيقة حتى آخر أيامه وبمظهر



ماتيس

رسمي ملحوظ: لحية مشذبة، شعر رأس مصفف بعناية، بدلة أنيقة غالبا وكان يعمل بمنهجية وبمكان ظاهر الترتيب، فيه أشياء جميلة وتُحف وأقمشة ملونة (استلهم الكثير منها في أعماله)، يفكر بدقة ويكتب بعناية عن أفكاره ولوحاته، وتؤلف كتاباته الكثيرة عملاً مهماً لا يمكن الاستغناء عنه عند دراسة أعماله (ماتيس)، مثلما بقيت حياته الخاصة بعيدة عن الأضواء.

على عكس ذلك، كان بيكاسو معتداً بأسلوبه البوهيمي لمعظم حياته وترعرع في جو من الفوضى والارتباك، في مشاغل مكتظة بأكداس من الصور، والتماثيل ملقاة بلا اكتراث حيثما يوجد مكان والأرضية مغطاة باعقاب السجائر وقصاصات الورق وآنية الألوان والفرش المتيبسة، بينما شؤونه الغرامية لا يزال جديد قصصها يظهر حتى الآن ليزيد من تشوش صورة علاقاته بالنساء التي هي مشوشة أصلا، كما جعل حياته الشخصية مباحة تقريباً، وكان في خمسينيات القرن الماضي نجماً إعلامياً. وإذا كان كثير الانتاج ومتنوعه، فانه كان في الوقت ذاته يكره التنظير حول الفن وحاول ما في وسعه تجنب شرح عمله ومقاصده من ورائه، وكثيراً ما جاءت أقواله عن الفن متناقضة ومتباينة، وباختصار كان ماتيس منفتحاً صريحاً فيما يخص عمله الفني، كتوماً في شؤونه الخاصة بينما فعل بيكاسو العكس.

لكن هناك من المضطلعين من أشار إلى وجود أمر آخر خفيٍّ يجمع بين الرجلين ويكون جزءاً من الآصرة القوية بينهما، وهو أن هدوء ماتيس وثقته بنفسه لم تكن غير قناع لاضطرابه الحاد وارتباكه وبلبلة روحه وخوفه الذي جعله ضحية أرق أبدي- كما اعترف هو- وان كونه روحاً مضطربة جعل منه في الواقع أقرب كثيرا إلى بيكاسو مما يبدو الأمر من الخارج.

وربما هناك أمر آخر ساهم في ضمهما دائماً الى بعضهما وتقريبهما من بعضهما وألح على كل منهما لينظر في الآخر، وهو أن نقاد الفن بعد الحرب العالمية الأولى دأبوا على مقارنة الاثنين ببعضهما باستمرار، حقاً كان ذلك أم باطلاً، مثلما كان تقديمهما باعتبارهما ولدا متعارضين فعل العكس وزاد ارتباطهما الخفي، وفضولهما ازاء بعضهما.

على خلفية مثل هذه العلاقة الشائكة الطويلة التي لم يكن يبدو هناك فكاك منها تطور نوع من التماهي بين الفنانين، تشرحه رسالة كتبها ماتيس منتصف ليلة الثامن من أيلول (سبتمبر) ١٩٤٧ وقد تعذر عليه النوم:

«الليلة أشعر بقناعة تامة أن بيكاسو يجب أن يرسم فريسكو (جدارية جصية) حقيقية في متحف انتيب (...). أنا واثق انك ستنجز عملاً طويلاً وستنجز ذلك ببساطة شديدة، اريدك أن تقوم بهذا العمل لأنه من المستحيل عليّ ان أقوم به بنفسي وستقوم به أنت أفضل مني، أرجوك أن تفكر بالأمر، ان هذا شيء مهم للجميع، وأرجوك ان تعذر الحاحي عليك ولكني أؤدي واجبي».

في شكليهما وتصرفاتهما مع الناس يبدوان مختلفين كثيرا ويتركان انطباعين متباينين تحدثت عن ذلك عشيقة بيكاسو أيام تعرفه إلى ماتيس، فرنانده اوليفيه في كتاب مذكراتها:

«لا يوجد ما هو جذاب بشكل خاص في بيكاسو عند النظرة الأولى، مع ان تعابيره التي تبعث على الاستغراب تجبر المرء على الانتباه اليه وبذلك من المستحيل عملياً تصنيفه الى فئة معينة من الناس، لكن ألقه ولهيبه الداخلي الذي يشعر به المرء تمنحه نوعا من الجاذبية... كان بيكاسو صغير الحجم، داكن اللون، متين البنية قلق ومقلق بعينيه الخارقتين العميقتين الكئيبتين الثابتتين بفضول، كانت ايماءاته خرقاء وله يدا امرأة رث الهيئة وغير مرتب الهندام وخصلة شعر سوداء لماعة تشق جبهته الذكية والعنيدة، كانت ملابسه ملابس نصف متشرد ونصف حرفي وكان شعره الطويل بافراط يغطي ياقة سترته المتهالكة».

«أما بالنسبة الى ماتيس فهناك شيء ما شديد الألفة في مظهره الاعتيادي ولحيته الذهبية الكثيفة حيث يبدو رجل فن كبير ومسنا ومع ذلك كان يختفي خلف نظارتيه السميكتين، أما تعابير وجهه فهي مبهمة لا تفصح عن شيء، لكنه يتكلم من دون توقف حالما ينتقل الحديث الى الفن، يجادل، يؤكد يجهد لكي يقنع، لديه وضوح فكري مذهل: دقيق، مختصر وحكيم اعتقد أقل بساطة بكثير من الصورة التي يريد أن يظهر عليها».

وحسب فرنانده فان «الجدّي والحذر» ماتيس كان مسؤولا عن الجملة المشهورة في وصف علاقته ببيكاسو: «نحن مختلفان كما يختلف القطب الشمالي عن الجنوبي».

• يقام معرض ماتيس وبيكاسو في التيت الحديث في لندن، ينتقل بعدها الى باريس ثم نيويورك).

الإبداع وجنون الحرية

صخر فرزات*

تبدأ الحياة الانسانية على سطح هذه الكرة الأرضية، ومنذ ذلك الوقت يبدأ الانسان بقوننة حياته وعلاقاته مع الآخر، ومنذ ذلك الزمن يبدأ بتوجيه حريته نحو عالم تخيلاته الخلاق. فاذا كان الواقع يفرض عليه شروطه ويحد من حريته. فعالم الخيال على عكس ذلك يفتح الابواب لتأملاته على مصراعيها. لذا وجد الانسان في هذا الحيز مجهول المعالم والصفات المسكن الأمين لحريته، ومن هذا المجال السري بدأت تتجلى ممارساته لحريته، بتجسد وتحقق ابداعاته واكتشافاته. فاذا كان الواقع بشروطه الصارمة وسطوته الجبارة يشل حرية هذا الانسان، ويرمي به احيانا الى أحضان الاحباط، فان عالم الخيال المتحرر من كل القواعد والقوانين كان يستقبل كل نزواته الحرة بالتقدير والاحترام والجدية مهما بلغ بها الشطط والشذوذ و«الفانتازيا». ومن هذا الفضاء الحر كان ينطلق، وينفذ الى الواقع لترويضه والسيطرة عليه، لهذا كان الانسان منذ الازل والى الآن يشعر بالراحة والسعادة وهو في أحضان خياله لأنه في هذا الحيز من حياته ووجوده فقط تتحقق حريته، وفي تحققها تكون انسانيته، ولا وجود للانسان ان لم يكن ممسكا بحريته اساس ابداعه.

فالانسان لا يمكن أن يكون بدون ابداعاته، فهو المخلوق الذي يُخلقُ ليَخلقَ ويُبدع، حتى يكون ويعرف. تماما كما «هو»، الذي قالت المتصوفة عنه وعلى لسانه «وما خلقتكم الا لأعرف».

ولأن عالم الخيال هو ملجأ الحرية ومسكنها منذ بدء الخليقة، فقد كانت هدفا للمصادرة من قبل كل السلطات عبر التاريخ. ولهذا كان الفنانون والعلماء والمفكرون مكرسين قسرا للعمل تحت جناح القصر والمعبد، وبمعنى آخر تحت سيطرة السلطة الدنيوية والدينية، ولم ينج الانسان من الانصياع والاستسلام لكل ذلك ووقع في حبائل التقييد والقوننة، بعدما أقنعته هذه السلطات غصبا عنه بشروطها وبضرورة تضحيته بجزء من حريته أو بكامل حريته في سبيل التأقلم مع الحياة ومسارها المنظم والمبرمج، وبأن هذا التوجه هو الطريق الوحيد للسعادة.



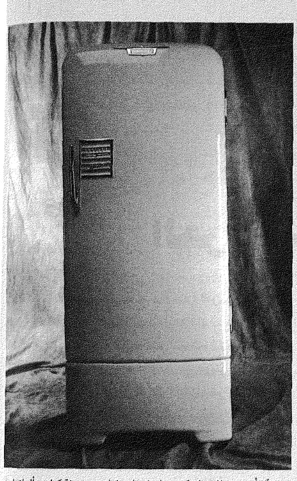
أدوات وتقنيات جديدة للعمل وللابداع الفني

* فنان يقيم في باريس

فصار في سبيل ذلك يبتكر لنفسه شرائع تنظم له وجوده وعلاقاته، باسم السعادة والتعايش أخذ يضيق على حريته، ويحدد لها القنوات ومتنفسات الأمان، دون ان يشعر تماما بقيمة ما يفقد عندما يفرض على المتبقي من حريته فضاءات محددة بجدران القوانين ومنافذ ومخارج الشرائع بكل أنواعها، وظل مستريحا ومطمئنا الى هذا المكان الذي أسكن فيه حريته الابداعية بجعلها بين عالمين، عالم الخيال وعالم الواقع، وبقي قنوعا بانتاجه الابداعي، المولود على هذا الصراط الفاصل بين الاثنين، فكان الفكر، وكانت الفلسفة، وكانت الجماليات بأنواعها رسما وتشكيلا، شعرا وموسيقى، ولا زالت تنوس كلها بين هذين العالمين.

قرون مضت والانسان أمين على ما اختار لنفسه ولحريته من موقع، وكلما قامت محاولة لاعطاء حريته مكانها ولانسانيته قيمتها الحقيقية، قمعت باسم القانون والعرف والنظام والذوق، حتى جاء الزمن الذي احتلت فيه الفلسفة، وبالتالي الفكر مكان الصدارة، وفرضت نفسها بشكل غير مباشر للقيادة، فكان الانسان المفكر وخاصة بعد اكتشاف الطباعة وانتشار الكتاب واقامة المدارس، أحد العوامل الفاعلة في التاريخ الانساني، ومنذ ذلك الزمن أخذت الحرية الانسانية المدعومة بمنطق وسلطة الفكر تتبوأ مكانا اكثر اهمية في سلم القيم، وبدأت تتهاوى او تتصدع سلطات القصور والمعابد، وصار الانسان بدءا من هذا، وشيئا فشيئا يكتشف ما يعنيه اسمه وما تعنيه قيم الحرية، وبالتالي قيمة حرية التفكير والابداع.

لن نستطيع تحديد بداية هذا التاريخ، وربما سنعثر على اكثر من انطلاقة او بداية فيما اذا تأملنا واستقرأنا التاريخ العام للبشرية واحداثه الكبرى ولكن بدون ادنى شك، في تاريخ البشرية حيث الانسان هو القيمة التي تجري عليها وبسببها كل الصراعات القائمة في العالم الآن وعلى كافة المستويات، وحريته الآن هي التي يزعم كل منظر ومفكر أنه ينطلق بتفكيره منها، رغم تعارض النظريات وتصارع الافكار، ونحن رغم ما قد نعثر عليه من تشويهات لصورة هذا الانسان، في كل ما يحدث من اختراقات على مستوى حقوقه، وما يتم من مذابح وحروب وابادة باسم هذا الفكر او ذاك، ورغم كل الانتهاكات لحريته على مدار الكرة الارضية، نجد، دون أدنى شك، ان الانسان كفرد، اصبح الآن اكثر ادراكا ووعيا بقيمة الحرية،



والبرّاد أصبح عملا فنيا- كريستيان فريدل- فنان من مدينة كولن- ألمانيا. أقام عرضا في تظاهرة الـ«فياك» المشهورة في باريس عام ١٩٩٧

وبدورها في حياته وفي الحياة الاجتماعية والتاريخ الانساني، وبان سعادته لا يمكن أن تتم إلا انطلاقا من هذا الوعي، ومن حقه الكامل بهذه الحرية.

واستنادا الى هذا الوعي والى ادراكه لقيمة ودور الحرية، في أي عمل ابداعي، واي انتاج او اكتشاف خلاق، صار الانسان المبدع والفنان الخلاق في هذا العصر يعمل. ولأن التمرد على أي قاعدة وقيد هو من طبع وطبيعة الفنان والمبدع، نراه في زمننا هذا وقد أسكرته الحرية الفكرية والذهنية التي بدأ العيش في جناتها، وأخذته النشوة والمتعة بتلك الحرية التي ما وصل اليها تماما في أي زمن، ولما يقاربها بعد في الجوهر اطلاقا، أقرب الى الجنون منه الى الضياع والحيرة في متاهات الاختيارات. فاذا كان صحيحا بأن الشكل البدائي والأولي للتمتع بالحرية، هو التمتع بحق الاختيار، وبأننا عندما نتمتع بالحرية بكل أبعادها تتفتح أمامنا ساحات وحقول واسعة

للاختيارات لا حدود لأرجائها. ولكن ليس صحيحا أننا مجبرون على التخلي عن النواظم التي يمكن أن ترتب وتهيء لنا ما يمنحنا الراحة في اختياراتنا. وليس صحيحا بأننا ملزمون بالتصرف كالمجانين، وبالتنازل عن توازننا العقلي أمام هذا الكم الذي لم نتعود عليه من الحرية. ولا نحن ملزمون بالتخلي عن المنطق والعقل. والابداع بكل أشكاله، ان كان يستدعي الخروج عن المألوف والتمرد على القاعدة فهو لا يستدعي جنون الشذوذ بأي ثمن وبأي طريقة، لان ممارسة الابداع الفني، عمل واع يحكمه العقل حتى في أشد حالاته بعدا عن التنظيم الرياضي العاقل، وفي اكثر من صورة غرقا بالعواطف. والفنان في ممارساته لعملية الخلق والابداع، ربما يحتاج الى شيء من نوع خاص من الجنون، ألا وهو جنون الشجاعة والجرأة والتحدي، وهذا على ما اعتقد جنون عاقل.

إن ما دفعني الى الحديث في كل ما سبق، وما يدفعني لكتابة ما سيتبع، انما هو ما نراه ونسمعه في ما يخص الابداع الفني حاليا في العالم، وفي العالم الغربي تحديدا. فما يصيب الحركة الفنية والثقافية الآن من جراء غرق الفنانين والمثقفين في فضاء الحرية الرحب، الذي يهدد بالانزلاق الى عالم أكثر علاقة بالجنون المرضي الحقيقي منه الى العلاقة بالابداع، وهذا ما ليس له علاقة بالمعنى المجازي للكلمة بحد ذاته، ولذا فهو بدون شك شيء مثير للقلق.

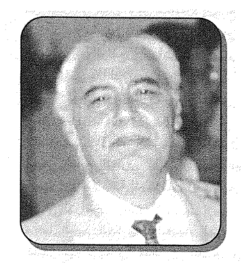
فالناس عموما، ان كانوا ينفرون الآن من الاحكام الاخلاقية، والتقييمية، بسبب شدة تعلقهم بحريتهم وفرديتهم، سيدركون لاحقا بأن الحرية لا تعني البتة البعد عن المسؤولية، ولا تعني ابدا العبث المجنون بما بين أيديهم وبما بين يدي الآخرين من معطيات ذهنية وتجربة انسانية، لأن الحرية هي في تلك المسؤولية التي تسكنها والتي تلزمنا بالمنطق والعقل أولا، وفي احترام هذا الآخر ومسؤوليته الكامنة في حريته ثانيا. واذا كان الابداع يعتمد في جوهره على الحرية، فان العملية الابداعية استنادا الى ذلك تفرض على الفنان مسؤولية ذات ثقل لا يستهان به.

من الاستعراضات الفنية التي تناقلتها الصحف والمجلات الغربية خلال السنوات الاخيرة ما قدمته «فنانة» ايطالية ما حفظت اسمها في ذاكرتي ولا اريد أن احفظه فاساهم دون ارادة مني فيما تتمناه لنفسها من الآخرين، واقصد الشهرة التي لا تستاهلها، فقد عرضت أعمالها في احدى صالات العرض، واوضحت انها توصلت بالنهاية، بمساعدة احدى شركات الصناعة الغذائية، الى التعبير عن وجهة نظرها بالعملية الابداعية، موضحة بأنها تعتقد ان العمل الفني ليس الا عملية استفراغ او تفريغ لما يجتره الانسان من تجارب وأحداث وأخبار يومية، ولهذا فهي تنفذ أعمالها بتناول او بشرب مواد ملونة قامت الشركة المختصة المذكورة سابقا بصنعها خصيصا لها، ثم بتقيؤ هذه المادة على سطح اللوحة الخام. و«الفنانة» تقوم في كل معرض لها بتقديم عرض مباشر لتقيؤها أمام الجمهور.

سيدة أخرى، فرنسية، وقد التقيت بها في «محترفها» في ضاحية «ايفري» بالقرب من باريس، تدعي أيضا بأنها «فنانة» طليعية، وهذه الاخرى تحدثت أكثر من مرة على شاشة التلفزيون الفرنسي مقدمة وجهة نظرها بالفن والعملية الابداعية، قائلة بأنها لا تقبل بفصل الفنان عن انتاجه، وبأن العمل الفني الاصيل يكمن في الفنان ذاته، ولهذا فهي اختارت ان تقدم نفسها كعمل فني، وبما انها تعيش في هذا العصر فهي تختزن خبرات وصورا فنية تعود الى قرون، وجسمها لابد له من ان يعكس هذه الخبرة الجمالية الانسانية، لذا فهي تقوم بإجراء عمليات جراحية تجميلية لوجهها وجسمها (الواحدة تلو الأخرى)، وطموحها ان يصبح وجهها وجسمها في النهاية ملخصاً لكل ما انتجه الفنانون في لوحاتهم عبر التاريخ من نماذج انسانية مثالية الجمال. فالعينان تريدهما شبيهتين بعيني الموديل كذا في لوحة هذا الفنان، والأنف تريده كأنف تلك السيدة في لوحة ذاك الفنان... الخ. والمدهش الذي يثير الشفقة ويدعو الى الحزن ان هذه السيدة قد وصلت حتى الآن الى اجراء حوالي خمس عشرة عملية جراحية، وانها في كل مرة تجد المؤسسات الراعية للفن تقبل بتغطية نفقات عملياتها الجراحية، وتجد صالة العرض التي تقوم بتغطية الحدث بالتصوير الفوتوغرافي والتلفزيوني، ثم بعرض هذه الصور وطبعها وبيعها و... وهكذا، واعتمادا على تسويق منتجات هذا العرض «الفني» والفعل «الابداعي» تعيش «الفنانة» وتستمر صالة العرض «الجاليري»، ولا عجب فهذا كله يدخل فيما يسمى بحركة Body Arts هذه الحركة التي وصل الجنون ببعض اتباعها الى الانتحار، فقد قام «تشفارتز كوجلر» امام الجمهور

بتقطيع عضوه التناسلي سنتيمترا تلو سنتيمترا الى ان مات.
وبالوصول الى هذه الدرجة من الاستسلام لجنون الغرابة وهيستيريا التمايز والتميز والاختلاف عن الآخر، يصبح «مارسيل دي شامب» الفنان الذي كان البادئ بفتح باب الحرية لابداع فني على مصراعيه فنانا عتيق الأفكار، مدرسيّ الفكر والذهنية، وكذلك «مانزوني» و«ايف كلاين» الذي كان يستخدم الجسد الانساني كأداة للرسم به، حيث كان يدهن جسد «الموديل» العاري بالمواد الصباغية ثم يدعكه على سطح اللوحة.
ان الحركات الفنية المتطرفة والشاذة، على شاكلة الـBody Arts ان دلت على شيء، انما تشير وتدل الى مدى التخبط الذي وصلت اليه الحركة الفنية العالمية، والتشتت الذهني والفلسفي الذي غرق فيه العاملون في الفن، بعدما ترسخت الحرية كقيمة جوهرية وأساس محرك للخلق الفني، وكأن الانسان مخلوق غير قادر على العيش بدون نقاط علام وروائز تحدد له فضاءه الحر.
واذا كنا نحن العرب، مازلنا الى الآن في معزل عن هذه المنزلقات الفنية والفكرية لاعتبارات دينية وأخلاقية واجتماعية، وقبل كل شيء فكرية وذهنية وجمالية فنية راسخة فينا منذ فجر التاريخ، ففي ما نعيش الآن من تحولات كونية على كافة المستويات، ومن حتمية التزاوج والامتزاج والتأثر فكريا وثقافيا وفنيا، بعدما أصبح العالم وحدة جغرافية واجتماعية واحدة، ما يدعو للقلق. فبعد سنين بل وقرون من النوم والعزلة عن كل ما له علاقة بالحرية عموما، وبالحرية الشخصية والابداعية تخصيصا، وفي ظروف الانغلاق على الماضي المزدهر والخوف من المستقبل المجهول، يصبح التعامل مع الحاضر بعماء الجهل والرفض المعرفي، والتدرب على اختيار الثقافة المستقبلية والذهنية الطليعية، فعلاً أقرب إلى المعجزات.
والمراقب المتتبع للنشاطات الفنية التشكيلية في الساحة الثقافية العربية، ربما لا يعثر على حالات متطرفة وشاذة شبيهة بتلك التي ذكرت قبلاً، ولكنه سيجد بعض الامثلة القليلة التي تعكس صورة الضياع الذي يعيشه بعض العاملين في حقل الفن التشكيلي في السنوات الأخيرة من هذا القرن، وخاصة في أعمال هؤلاء العجولين الى تسلق سلالم لا تفضي الا الى قمم ذات لذات معينة. «فالبيناليات» والمعارض العربية كانت في بعض منها، وعلى ما وصل من أصداء، مليئة بأعمال خاوية من المعنى والجمال ولا تستند الى أي ذهنية، او بالأعمال التي تنتمي فكريا الى الحركات الفنية التي ظهرت في نيويورك أو مدن أوروبا الغربية ضمن ظروف اجتماعية واقتصادية وفكرية خاصة، وفي جو ثقافي خاص بهذا الغرب ومما لا علاقة لنا به، وكل ذلك، سعيا وراء مظهر للمعاصرة في العمل، اقل ما يمكن أن يقال فيه إنه «كاريكاتوري»، ولهاث وراء اعتراف «عالمي» لن يتم ولن يكون اطلاقا.
وينسى هؤلاء ومن يشجعهم بحجة المعاصرة والعولمة ان الحرية ان كانت ومازالت جوهر الابداع والخلق الفني، فان الابداع والخلق الفني بحد ذاته كان ومازال فعل حب، وبدون فعل الحب هذا لا يكون العمل الفني ولا يتحقق، وهذا لا يتم الا في جو من الصفاء العقلي والروحي والعاطفي، ولا يمكن أن يتم في مناخ مجنون. والفنان ليس إنساناً مهبولاً أو مجنوناً كما تصوره الذاكرة الجمعية لبعض المجتمعات نتيجة تواجد بعض المتطفلين على الفن، وهؤلاء الفنانون والمبدعون الذين يتهمهم الناس خطأ بالجنون بعيدون عن هؤلاء المدعين للفن، وما هم في الحقيقة غير أناس قد سكنهم الحب والعشق لهاجس العملية الابداعية، فافترقوا سهوا عن مسار الركب الاجتماعي، وكبرت الهوة والشقة بين مسارهم ومسار الآخرين، فأصبحوا بتفردهم وعزلتهم وبعدهم مختلفين وغرباء. فهل من العقل ان نستمر بخلط جنون العبقرية الخلاقة بالجنون المرضي، او الاعتقاد بضرورة قتل العقل والحكمة فينا لانتاج العمل الجديد والمختلف بأي ثمن طمعا بالشهرة؟ أتساءل!!





المسرحي التونسي

عـزالديـن المـدني

المفكرون العرب لا يمتلكون الاحساس بالزمن

كيف أواجه الألفية الثالثة وأنا حزين ووحيد ومفلس!!

حاوره: فاضل سوداني *

لا يمكن الفصل بين المسرحي عزالدين المدني والتراث العربي والاسلامي، كما لا يمكنه أن يتنفس إلا في مدينة تراثية مثل تونس. لكن أسئلته الفلسفية والدرامية المعاصرة، دفعته إلى التنوع في الوسائل الابداعية، من أجل فهم السؤال الصعب، فهو مؤلف مسرحي وروائي، وكتب العديد من البحوث النظرية في جماليات المسرح والابداع العربي.

وفي كل منتج مسرحي يكتبه يحاول أن يجعل منه بيانا مسرحيا في كيفية استخدام الوسائل التراثية لإغناء التأليف والعرض المسرحي تقنيا وفكريا منذ أعماله الأولى مثل «رأس الغول» و«خرافات» و«الإنسان الصفر» ومسرحياته الأولى التي عالج فيها «خيبات الثورات» كمسرحية «ثورة الزنج» «ثورة صاحب الحمار»، الحلاج، وحتى مسرحية مولاي الحسن الحفصي، قرطاج، كتاب النساء، التعازي، رسالة الغفران، التربيع والتدوير، على البحر الوافر، الله ينصر سيدنا ومسرحيته الجديدة «ابن رشد» وغيرها. ترجمت العديد من أعماله المسرحية إلى لغات عديدة.

* مسرحي يقيم في الدنمارك

والآن وبعد عشرين سنة من شقاء الكتابة وسعادة الابداع ما زال عزالدين المدني يحلم بكتابة نص يسافر من جيل إلى جيل، ومن حضارة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، وما زال يفكروا دائما بالتجريب على النص المسرحي، والواقع والتراث بوعي تاريخي ومعاصر ولا يتكامل هذا لدى عزالدين المدني إلا ان يمسك جمرة الجنون ليودعها نصه الكوني والمحلي. انه يبحث عن الفردوس المفقود ويدعو إلى (مملكة الكاتب المبدع القادر على خلق كون حقيقي من الخيال) وهذا سيكون محور كتابه النظري القادم- البعد الضروري- هذا الحوار هو ملامسة للمكونات الابداعية لعقل عزالدين المدني الدرامي.

• ما القيم الفكرية والفنية التي تحكم الكتابة المسرحية لديك ولا يمكن أن نجدها في نص الآخر؟

– منذ عشرين عاما وحتى الآن كتبت عشرين نصا مسرحيا، وكانت هذه النصوص مختلفة في مستوياتها وأفكارها احدها عن الآخر، وكل منها كان متفردا بموضوعه وشكله وهدف كتابته، والسياق السوسيولوجي وكذلك الظواهر والمشاكل المعاصرة التي لا تهم الانسان التونسي، وانما العربي أيضا، فالكتابة بالنسبة لي أصبحت عادة يومية، بالرغم من انها مرهقة وتأخذ وقتا طويلا، أثناء انبثاق الفكرة والتأمل، واعادة تركيبها من جديد حتى الصيغة الأخيرة، فمسرحيتي الأخيرة «ابن رشد» مثلا أخذت مني ٦ سنوات كتابة (اتركها وأعود إليها) في هذه السنوات كنت أحرث موضوعها في ذاكرتي، تتكامل فأقوم بتفكيكها من جديد ضمن تأملي المعاصر للواقع والحياة، أبذل جهدا في كل شيء، الشكل، البناء، اللغة... الخ، وبالتأكيد فان هذا ارهاق، لكن بهذا تكمن متعة الكتابة وكذلك الحال مع «رسالة الغفران» لانني كنت أقوم بعملية تفكيك الفكرة وبناء النص ببطء شديد، وأكون سعيدا اذا كتبت صفحة واحدة في اليوم.

ان حرث النص كما الأرض وفي كل مرة ينبثق من الأعماق شيء ما. وأنا لا أنظر للمسرحية، كنص واحد وانما هنالك نصوص متعددة في النص الواحد، وبهذا فانني أمنح المخرج رؤى فنية مختلفة.. ونصوصا مختلفة.

• تعني أفكار.. وتنوعات مختلفة... و...

– أعني نصوصا متعددة.. أنا لا أكتب نصا واحدا، المسرحية الواحدة فيها عدة نصوص ذات مستويات مختلفة لكنها متماسكة البناء.

• بعيدا عن الثرثرة التي يزخر بها الكثير من النصوص العربية.

– يعيّشك (بالتونسية) نعم... فمن أجل هذا التماسك وقفت منذ الستينيات ضد ما تسميه بثرثرة النص المسرحي العربي، ضد الكلمة والمعاني الساذجة التي ترد في الكثير من المسرحيات، أو الكلمة القاموسية القديمة.. حتى لا يحمل الجمهور قاموسه لفهم هذه الكلمات.. لهذا يجب أن تكون الكلمة مفهومة ومعبرة. بالنسبة لي أعمد الى تنقية نصي المسرحي من فائض الأفكار والكلمات حتى يكون نصا متماسكا. وإذا حذفت أو أضفت كلمة أو جملة يحدث خللاً في البناء الدرامي، وهذا ما اسميه بحوليات النص المسرحي.

إذن هذا.. الحرث وتنقية النص في كل مرة تدفعني إلى أن أكون ناقدا لنصي حتى أصل الى تماسكه.

فعملي على اللغة يأخذ جانبين:

الأول: هو اعتماد الكلمة الدرامية الفنية المؤثرة.

والثاني: هو التأويل.. بمعنى أن الكلمة الدرامية متعددة المستويات والمعاني.

• تعني التأويل العلاماتي؟

– نعم.. وكل ما يقال أو يفعل على الخشبة هو علامة ودلالة سميولوجية، وهذا بالتأكيد يؤدي الى تعميق النص، وهذه الأسباب جميعها تدفعني لأن أصنع النص.

• ألا تعتقد بأن الكلمة يجب أن تتخلى عن جذرها الأدبي (إذا جاز التعبير) بحيث تتحول إلى جزء من صور الفضاء المسرحي؟

– بحسب رؤية المخرج.. فمثلا في متن مسرحيتي «قرطاج» هنالك قصيد شعري بعنوان «الخيول الجامحة» كتبته على ايقاع الصور المكية في القرآن الكريم، لذا فان المخرج يمتلك حريته في الأخذ بها أو حذفها أو اقتباس ايقاعها فقط ....الخ.

الثرثرة في النص المسرحي العربي

• نعود الى الثرثرة.. ولا أعني بها في الحوار فقط،

وإنما الثرثرة من خلال الفعل والحدث وهنالك شيء من ثرثرة العواطف والأفكار الساذجة متوفر بإفراط في المسرح العربي.... إذن كيف يتخلى المسرح والدراما العربية عموما عن هذه الثرثرة؟

- لقد سبقتني، إذ كان بودي أن أطرح هذا الموضوع لان آلية التأليف هي الدراماتورجيا. ونوعية وجدية التأليف هي التي تحدد هذه الآلية. فالنص والاخراج المسرحي يجب أن يخضعا للدقة الميكانيكية، كالساعة الدقيقة التركيب، مكوناتها الداخلية مرتبطة احداهما بالأخرى.. كذلك التأليف من الضروري ألا تكون هنالك كلمة أو جملة، أو حدث فائض، وفي هذا المجال فان الفرنسيين يعمدون الى استخدام «المقص» مع الممثل الذي يحاول اضحاك الجمهور للتغلب على رداءته الفنية، فيعمد إلى زيادة الحوار والارتجال غير البناء مما يزيد من سذاجته، واستخدامهم للمقص من أجل أن يتغلبوا على الثرثرة الفائضة. ان تماسك الشكل والمضمون الفني لا يحتمل أية افاضة.

* **بيتر بروك يدعوها الاختزال والتكثيف.**

- نعم.. سماكة الأشياء من أجل تحقيق رسالة الخطاب حتى يفهم الجمهور ما يجري أمامه.

* **ألا ترى بأن من مسؤولية المؤلف أن يكتب ما ندعوه بالنص البصري- بمعنى أن تتحول الكلمة الى فعل وصورة.**

- كلا... هذا من مهام المخرج

* **إن ما أعنيه هو أن المؤلف قادر على إعطاء الكلمة دلالاتها الفضائية بدون أن يتحول الفضاء المسرحي إلى حوار يعتمد على السمع، وإنما أن تكون الكلمة جزءا من مكونات الفضاء وتحمل تأويلها الحركي ومعناها الفلسفي.**

- من الضروري ألا تكون الكلمة معقدة، وخشنة، قاموسية مهجورة، وأن يكون لها إيقاعها وموسيقاها.

* **إذن أنت تنحت النص في مشغلك المسرحي حتى تصل الى نوع من الرضا الذاتي، لكن من خلال نقاشاتنا في ليل القاهرة الساحر، وعلى ضفاف النيل أو في صخب الضجيج نهارا، شعرت بأنك من نوع المؤلفين الذين لا يسمحون للمخرج بالحذف من النص... هل تغلق على نصك خوفا من حرية فكر المخرج.**

- أنا أقدم نصي مملوءا بالأحداث والمشاهد المتماسكة، فمثلا أثناء العمل على نص «ثورة صاحب الحمار».. حاول المخرج علي بن عياد، الحذف واختصار النص، لكن في كل مرة يحدث خللا في البناء الدرامي للنص.. نعم انني اميل إلى كتابة نص متقن الصنع دراميا، لكن في بعض الأحيان أقوم على الحذف والاضافة بعد محاورة المخرج. وفي مقابل هذا أطالبه أن يكتب فكره المسرحي من خلال رؤيته الاخراجية استنادا إلى النص التأليفي.. الأدبي.. أي اطالبه أن يكتب نصا للركح.. للعرض، لا أن يقدم نصي كما هو، بل أن يعيد الصياغة الدراماتورجية للنص، وفي هذا المجال فان المنصف السويسي كان يعمل على صياغة النص حركيا من جديد، وكنت أنا أسهل الأمر على الممثل من خلال تنقية النص وتأكيد وانتقاء الكلمة الدرامية التي تتناسب مع شغل الممثل حتى يستطيع النص أن يؤثر على الجمهور.

- ان سذاجة ونرجسية بعض المخرجين العرب تدفعهم الى تجاوز غير معرفي بل طفولي على عالم.. وعقل المؤلف وقواعد صنعته. والدعوات المتكررة التي تمجد المخرج غير الواعي، فتزيده غطرسة ودكتاتورية وتدفعه الى تشويه النص لشعراء المسرح المهرة مثل تشيخوف وشكسبير وغيرهم.. بحجة التجريب، وان المخرج هو مؤلف العرض المسرحي.

* **اذا كيف ترى العلاقة بين المخرج والمؤلف في المسرح العربي؟**

- ليس هنالك صراع بينهما بل يجب أن يكون الهدف هو التكامل، إذا لم يعجب النص المخرج أو هو لا يفهمه عليه أن يختار نصا آخر، وبما أنه اختار نصي إذن عليه أن يحترم قوانيني كمؤلف والا سيقوم بتفكيك النص بدون دراية.

* **لماذا تفترض هذا؟**

- لانني لا احترم المخرج العفوي والساذج، فليس هنالك اخراج عفوي.. أو رديء.. هنالك رؤية اخراجية فقط، عندما يكون المخرج فنانا مفكرا من طراز عال، أما الآخر فانه مخرج تابع ويقلد الآخرين. لذلك فانا اعطي نصي فقط للمخرج الفنان الملتهب، لانني متيقن بان رؤاه كالنار

المستعرة وبهذا فقط يستطيع ان يثريني، وأستطيع أن أتفاعل معه، فعندما يحلق عاليا، سأحلق بجانبه إذا كان ملتهب الفكر والخيال، وبالتأكيد فان هذا سيدفعني إلى كتابة نص جديد أو إذا اقتضى الأمر سنكتبه سويا، ومع هذا المخرج فقط أستطيع الدخول في ورشة كتابة النص تأليفا واخراجا، الفن لا يموت وإن المسرح مغامرة وجودية. وقد تحقق هذا مع الطيب الصديقي في «رسالة الغفران» حيث كنا نثري بعضنا مما أوجد عرضا متفردا.

*** حقا ان المسرح مغامرة.. ولكن إذا بليت أنت المؤلف بالمخرج الدعي والمسلح بالتكيف والجهالة.. أو المخرج الذي يكون شاغله ان يتصدر واجهات المهرجانات المسرحية الرسمية فقط والذي لا يفهم، الرؤية الاخراجية كونها تتم في البعد غير المرئي للنص؟**

– لا أعمل معه، يجب أن أحمي نصي ومغامرتي من الفانتازيا غير الواعية لمثل هذا المخرج.

النص البصري ضد الأدب

*** لم يكن المؤلف العربي متمكنا أيضا في الكثير من تجاربه التأليفية في فهم القوانين الابداعية للعرض المسرحي من وجهة نظر سميولوجية.**

– من خلال تجربتي الطويلة، فان القليل من المخرجين والمؤلفين يمكن أن يفهموا دور الدلالات والتحليل السميولوجي في المسرح، لكن هنالك دائما نخبة عربية مثقفة يمكن للمرء أن يثق بها في خلق المعادل التجريبي للفهم السميولوجي المعاصر، وهذا واضح الآن وبشكل مكثف في تونس، وفي السنوات الأخيرة بدأ يظهر فهما دلاليا للنص في العراق ومصر والمغرب.

*** لم يعد النص المسرحي عالميا يكتب حسب قوانين التأليف الارسطوطاليسية، في تقديمه لامثولة ما أو تكديس أحداث على الورق، وانما أصبح هنالك حيز للرؤية البصرية فيه. هل أنت أو المؤلف العربي قادران على صياغة مثل هذا النص الذي أدعوه «بالنص الرؤيوي البصري» بحيث يتناسب مع متطلبات العرض المسرحي المعاصر؟**

– المخرج في الكثير من الأحيان ليس لديه الوقت لان يرى النص جيدا بهذا الشكل.

*** لم يخطر ببالي مثل هذا المخرج.**

– بالتأكيد فان المخرج المتمكن من صنعته يمتلك القدرة على الصياغة البصرية لهذا النص.

*** اذن كيف تكتب أنت نصك البصري؟**

– اعتمادا على الصورة حيث يمكنني أن أكتب نصا بدون حوار ينبني على الصور، فالصورة هي التي تعبر عن الحدث، من هنا تأتي أهميتها، إن المؤلف المبدع لا يكتب حوارا، انما يكتب الصورة، فهي الأساس في عمله، وهي المركز وعندما تكون الصورة أصيلة ومعبرة.

– حية، نابضة لها وجود حي، تكون شمولية، ومن هنا تبنى العلاقة مع الجمهور، على هذا الأساس الصوري عمل كبار المخرجين مثل مايرهولد، اريان منوشكين، انتونين آرتو، فيتاس وغيرهم، ولكن بالرغم من هذا لم تتم دراسة الاستخدام الحقيقي والعميق للصورة كونها لغة مسرحية تعبيرية.

*** هل ترى حجم الصورة وإيقاعها على الورق أم في العرض.**

– في مخيلتي وفي العرض المسرحي.

*** ويدخل هذا ضمن التحقق لمقولة مايرهولد عن بوشكين، بانه القادر على صياغة مستقبل العرض المسرحي، ومثل ما تدعوه أنت أن يكون المؤلف هو المحفز للمخرج.**

– بالتأكيد وقد تم هذا بيني وبين الطيب الصديقي كما ذكرت سابقا. حيث يستطيع المخرج التعامل مع صور المؤلف الدرامية بحركية لانها مرنة.. ومتحركة وغير ساكنة. أنا أرى، الصورة دائما بحركيتها، وهذا ينعكس على حالتي النفسية أيضا أثناء الكتابة حيث يحصل نوع من التطابق بيني كمؤلف وبين ما أخلقه من أحداث وشخصيات.. فأثناء الكتابة أتحول إلى انسان مهلوس.

*** تعني الهلوسة الابداعية.. والتداعي الحالم؟**

– نعم لان ما أكتبه يتلبسني.

*** عمل انتونين آرتو على التخلي عن الأدب، بل الغائه تماما في العرض المسرحي، وتعويضه بلغة ووسائل بصرية ومشهدية، بالرغم من أنه كان معجباً بأدب سينكا وخاصة أوديب. لكنه يقول فكرة مهمة لدرجة الخطورة وهي «ان المسرح هو الذي يجعلنا نحلم ونحن مستيقظون**

ويكفي ان يكون مسرحا إذا تخلى عن هذه الفكرة» ما رأيك بهذا؟

- انه كلام مهم.. كلام من ذهب.. جواهر...

*** لكن ليس له علاقة بالسسيولوجيا التي تبني عليها رؤيتك المسرحية.**

- سمها ما تشاء... أنا أكتب عن مشكلات زمني ومجتمعي، لكن راي آرتو يمتلك معاصرته وفي ذات الوقت أنا بجانب الأدب المرتبط بمشكلة العصر، واستخدامه في المسرح.

ذائقة المؤلف المسرحي الجمالية

*** ما هي مكونات ذائقتك التراثية والجمالية؟**

- تكونت ذائقتي التراثية والجمالية منذ الصغر، عندما وعيت الغنى الجمالي والتراثي المكثف في الأسواق والأحياء الشعبية في تونس. كنت مأخوذا بسماع الحكايات والأساطير والخرافات من الرواة والحواة حيث كانت متناثرة في الطريق والأماكن الشعبية المختلفة، ووجدتها في المسرح أيضا، عندما أخذني والدي وأنا مازلت صغيرا، وعندما كبرت وتعلمت المهنة احببته وقرأت المسرحيات كأنها إلهام غني ومتنوع. فأنا امتلك ثقافتين، عربية قديمة متأصلة وثقافة فرنسية حديثة وكذلك ما يترحم عن الثقافة الأوروبية، لكنني أفضل الكتابة باللغة العربية، وكان هنالك سؤال يقلقني دائما هو كيف أسرد حكاياتي على المسرح للمتفرج العربي

*** إذن كيف تروي حكايتك دراميا؟**

- سأحدثك عن بعض همومي الشخصية، أنا أفكر دائما بجماليات العمل الفني، أي المكونات الجمالية لمختلف أنواع الابداع، حيث كنت أكتب القصة القصيرة، فتعلمت أن الكاتب بالرغم من انه يخاطب القارئ ويطرح نماذج بشرية إلا ان الحكاية يجب أن ترتبط جذريا بذات المؤلف. نابعة من كيانه وروحه بحيث لا تكون ترجمة للواقع الخارجي..

وأقلقتني الأسئلة آنذاك.. ماذا أريد؟ .. كيف أكتب.. ماذا أكتب؟ كيف أبدأ، ما هي ضرورة هذه الفكرة؟ ... الخ.

ففي الوقت الذي أخاطب شخصية وهمية هي ذات القارئ من خلال كتاباتي ومسرحياتي، فانني في ذات الوقت أخاطب المخرج أيضا، وعندما أقوم بتحليل المشكلة، فانني أقوم بتجربة عقلية فنية وجمالية وسسيولوجية، الزمن العربي الآن هو زمن معقد، لذلك فان مسرحي يحاول أن يكون شاملا، فاضافة الى الإنسان ومشاكله، أحاول أن أتناول كل مكونات الحياة والواقع، فمثلا أدخلت في مسرحي الحيوان والأشياء التي تأخذ صفات الانسان، وبهذا فان الكائنات المسرحية على الخشبة لها تاريخ وكيان في مسرحي، هذه العوامل والوسائل التي تخلق جماليات العمل الفني، لهذا فان النقاد والباحثين العرب لم ينتبهوا إلى هذه الجماليات التي تكوّن مسرحي مطلقا. فهي جزء أساسي من همومي المختبرية وتجريبيتي، وهذا يؤكد على أن الكلمة لا تشكل جوهر العمل الفني لوحدها، فإذا كان يمكن تعويضها بالفعل المسرحي فعلى الممثل أن يرفضها.. الفعل هو الجوهر.. وقد تعلمت هذا خارج الأدب والبلاغة العربية، لأن العمل المسرحي لا يعتمد على تكرار الفكرة أو المعنى وإنما على البناء الدرامي للحدث.

*** هل أنت مؤلف نخبوي؟**

- نعم.....

ديناميكية الزمن وسكونية التراث

*** لقد كتبت كثيرا عن استخدام التراث في المسرح، وعن جماليات النص التراثي، إذن ما هي العلاقة بنظرك بين الدعوة إلى المسرح التراثي والمتغيرات المعاصرة بما فيها العولمة؟**

- لا يشكل التراث الشيء الجوهري في حياتنا، وإنما موضوعة الزمن هي الأكثر أهمية، فالعرب لم يعالجوا أو يدرسوا مشكلة الزمن في الأدب أو المسرح، بعكس شكسبير حيث استوعبها بوعي معاصر، وخاصة في هاملت عندما وضع مسرحا بداخل مسرح، أي زمن ماض أثناء الزمن الحاضر.

كذلك الحال في معالجتي لمسرحيتي الجديدة «ابن رشد»، انه يعيش معك في الراهن، فعندما يكون على خشبة المسرح لا يشكل ماضيا، بل هو بطل معاصر، فهو في ذات اللحظة يعيش في الماضي والحاضر، ان سحر العرض المسرحي هو قدرته على أن يجعل من الحدث الحاضر أو الشخصية التاريخية مرتبطين بالحاضر (الآن) وهذا يعتمد على وعي المؤلف ذاته.

*** تؤثر «الزمانية» بأبعادها وايقاعاتها المختلفة في العرض المسرحي وعلى الجمهور أيضا.**

- لكن المشكلة هي أن المؤلف العربي لم يهتم بمسألة الزمن، لأنهم لا يمتلكون الاحساس بالزمن في الفن عموما وبالذات المسرح، فهم مرتبطون دائما بالماضي. بالرغم من وجود قلة منهم تشغلهم هذه المشكلة.

وبهذا يكمن الفرق بين المؤلف العفوي الساذج والتابع والذي يحس بالماضي أكثر من الراهن والمستقبل. وبين المؤلف الخلاق الذي يمتلك احساسه الزمني المعاصر ويعكسه في فنه. من هنا يأتي تعقيد المشكلة لانها مشكلة تراث، انها مشكلة الاحساس الزمني كما هو موجود في الفكر والفلسفة الأوروبية.

الشيء الجوهري هو «اليوم وغدا» أو «الآن وهنا»، ولكن هذا لا يعني أن العرب عليهم أن «يهدروا» ماضيهم في الفكر العربي المعاصر ليس هنالك مفكر عربي يمتلك الحساسية ازاء مشكلة الزمن، وليس هنالك دراسة ما حول الزمن واحساس الانسان والمفكر العربي به.

*** هل هذه الفكرة الأخيرة للنشر.**

- نعم...

*** من الضروري التفكير بديناميكية التراث ورفض سكونيته، لذلك فان كتابة النص التراثي الآن تقتضي الاهتمام بمكونات فضاء العرض وحيز الرؤية بحيث تلعب دورا أساسيا في مخطط المؤلف.**

- عند مشاهدتي لمنمنمات يحيى الواسطي، لم أرها ساكنة وانما كانت تتحرك، وعندما كتبت أبوحيان التوحيدي، أنا رأيته في حركة المنمنات وليس في الكتب فثمة ربط بين أبوحيان وفكره وحركية المنمنمات، فوقع لي ما يشبه الامتلاء أو الانفجار الداخلي، وأنا مهووس بهذه الحكايات وهذا التراث المتحرك.

*** في السنوات الأخيرة من حياة سعدالله ونوس شعر بانه فشل في تحقيق مشروعه الفكري عموما والمسرحي خاصة، الذي تبناه مع النهوض القومي العربي في الستينيات، هل هذا هو قدر الفنان العربي الذي يعيش في واقع سكوني وخواء فكري؟**

- ان علاقة مسرح سعدالله ونوس المبني على التحليل الايديولوجي والسياسي مرتبط بالظروف الاجتماعية والتحولات السياسية للواقع العربي. وأنا احترم مشروعه المسرحي هذا، لكن طريقي المسرحي يمس الواقع الاجتماعي والسياسي من جوانب أخرى، فأنا أتناول تلك المواضيع التي تؤدي الى اقلاق المتفرج من خلال مناقشة وتحطيم ثوابت حياته المرتبطة بالثوابت الاجتماعية.

- ان مسرحي مبني على السؤال المحيّر المقلق والمزعج بالنسبة الى الجمهور، فمن خلاله يبدأ الشك في هدوئه الحياتي ومن الممكن أن تتولد إشكالية في حياته وواقعه.

جماليات المسرح العربي

*** ما الأسس التي من خلالها يمكن أن تمتلك الدراما العربية كنص وعرض مسرحي لها تفردها وخصوصيتها؟**

- لقد كتبت الكثير من المقالات حول جماليات المسرح العربي، أكدت فيها على الرؤية الفنية العربية وعلى اختلاف الجماليات حتى من وجهة نظر السميولوجيا. فمثلا اذا اخذنا حكاية شعبية أو حكاية من ألف ليلة وليلة.. أو شخصية أبوحيان التوحيدي المأخوذة من كتب التاريخ والتراث النخبوية.. فاننا نرى أن هذه الحكايات تختلف جماليا عن الحكايات التي اعتمد عليها شكسبير أو رابليه، فليس هنالك أي تشابه أو علاقة.. لهذا فان مهمتي هي إعادة صياغة عصرية لهذه الحكايات التراثية... وهنا يمكن التأكيد على التفرد والخصوصية، فشهرزاد مثلا وبالرغم من انها كحكاية وشخصية مبنية على الكثير من الرموز التي لها دلالاتها المعاصرة الا انها جزء من وجدان وتاريخ الجمهور، ولهذا فانه يفهم الكلمة وسياقها وكذلك الرمز والايماءة والاشارة، بدون أن يحتاج الأمر الغرض التعليمي البرشتي الذي يمسك مسماره ليطرق أدمغة البشر.. ويقوم بعملية التكرار لذات الموضوع ويثرثر بتعليميته.

*** هل ترى موت برشت مسرحيا في الأفق المستقبلي القريب؟**

- نعم.

*** لكنه كان واعيا للبعد الزمني، أي انه لم يعالج الايديولوجيا والجانب السياسي فقط. وإنما عالج البعد الفكري والإنساني والفلسفي الشمولي.**

- من هذا الجانب يمكن لمسرحه وبعض أفكاره ونصوصه ذات الموضوعة الانسانية الشاملة، ان تمتلك

استمراريتها. لكن الجانب الايديولوجي التعليمي الضيق كان هو المهيمن على أعماله جميعها تقريبا حتى أن الكثير من الكتاب العرب تأثروا بهذا الجانب، فوقعوا في الكثير من الأخطاء.. من هنا تصبح القضية في المسرح العربي صعبة بل شائكة. فالمؤلف العربي مسكين حقا، لانه من السهل أن يتأثر باتجاهات وموضات أخرى.

*** لكن الحوار والتبادل الثقافي التكاملي بعيدا عن الغزو المطلق الأحادي الجانب لاحدى الثقافات شيء ضروري الآن.**

– أنا لم أعد أفكر بهذا الأمر لأنه لا يهمني بالرغم من أهمية هذا التلاقح الحضاري.. لانني امتلك طرحا آخر هو سلطة الابداع.. لان الابداع حر حيث لا يخضع الى انتماء لثقافة ما، وهو الذي يخلق الأصالة لذلك ليس هنالك مسرحي أوروبي «يكبر بعيني».

*** في وقتنا الحاضر.**

– نعم... وغدا.

*** وحتى الكلاسيكيات.. راسين، شكسبير.. المسرح الاغريقي؟**

– الجميع، بالرغم من تقديري لعبقريتهم، إلا أنني إذا فكرت بهم أو أقدسهم، فانني لا أستطيع أن أكتب شيئا مهما.. أتراني انسانا عنيدا والعناد من سمات الابداع.. وكذلك الغرور الابداعي والذاتية المفرطة، وكل هذا هو الذي يجعلني مبدعا، وهذا الأخير هو النواة الصلبة للفكر والثقافة، وهذا هو التفرد... الابداع.. ومثل هذا الموضوع يمتلك أهميته لانه طرح جديد فلم يعالج في الثقافة سابقا... لم يناقش أو يحلل كما ينبغي.. ان الابداع هو السلاح الجوهري للثقافة أيضا، انه التمنع.. الابداع هو طريقي.. استقلاليتي.. ذاتيتي من خلاله احفر درب المسرح الشاق.

*** ألا يعتبر هذا تضخيما للذات، وضمن مقاسات نرجسية الكاتب؟**

– كلا.. انما هو مبغاة للخصوصية والتفرد الابداعي.

جدلية المسرح التونسي

*** في تصوري هنالك اتجاهان في المسرح التونسي: الأول: المسرح المرتبط بالتراث التونسي والعربي لخلق مسرح تراثي معاصر يمتلك طريقه الخاص. والثاني: مسرح ينطلق من معاصرته محاولا الاقتراب من المسرح الأوروبي ومتأثرا به ضمن مفهوم مسرح الجسد والصورة أو مسرح الحداثة وما بعد الحداثة. والمزج بين هذين الاتجاهين هو الذي يخلق تفرد المسرح في تونس. هل يمكن الحديث عن مسرح تونسي يخط طريقا جديدا للمسرح العربي.**

– هذا تحليل سليم.. فاضافة الى وجود بعض الاتجاهات الصغيرة الأخرى، إلا أن الاتجاه الطاغي في المسرح التونسي هو الاتجاه الثاني. لكني أود الحديث عن الاتجاه الأول. ان المسرح منذ الستينيات يعمل على التفرد من خلال التجريب على شتى الاتجاهات الاخراجية والتأليفية، وقد تراكمت التجارب بشكل كبير خاصة خلال مهرجان مسرح المغرب العربي في السبعينيات. واستطعنا أن نبلور الرؤى والوسائل التي تهم المؤلف والمخرج والممثل. ومثل هذه التجارب التي لها علاقة بتحقيق المسرح التراثي، كان هدفها الخروج من تأثير المسرح الأوروبي وان تتفرد بمسرحنا بوصفنا عربا وتونسيين، اذن تمايز الهوية هو شيء له علاقة بالوجود التاريخي ولا يمكن نكرانه.

فالتفكير السليم والتاريخي هو أن نمتلك وعينا التراثي والتاريخي وان ننتمي الى هذا العصر مع الحفاظ على كوننا عربا ونعيش على ضفاف الأبيض المتوسط أو ننتمي الى المغرب العربي الكبير، وهذا هو الوجود الحقيقي، فكتابتنا واخراجنا وتمثيلنا هو معاصر وتاريخي في السياق العام، ولا يمكن أن ننسلخ من هذا بحجة اننا عالميون.

إذن قضية الهوية شيء مهم، وتفردنا هو ان نعود الى تراثنا. وقد خضنا الكثير من النقاشات في الثمانينيات والتسعينيات لخلق البديل الذي يساعدنا على الابتعاد عن تقليد الثقافة والمسرح الاوروبي، فانا كمؤلف يجب أن أرفض التبعية.. أنا إنسان حر. والمسرح يعتمد على الحرية، والمشكلة دائما تكمن في كيفية أن يتحرر الإنسان من النماذج الثقافية المهيمنة في العالم.

*** من الامبريالية الثقافية.**

– نعم... أن نتحرر من التبعية الثقافية الأوروبية.. وفضائنا الثقافي والحضاري معروف وله جذوره، إذن ان

أنتمي إليه.

* **إذن أنت تدعو إلى النص والمسرح العربي المؤسسي...**

- (مقاطعا) أنا لا أدعو الى شيء من هذا.. أنا لست ضد لغة الصورة في المسرح ولا لحركة الجسد.. أنا فقط ضد التقليد والمسخ والسذاجة، ان النص الأدبي ليس ضد استخدام الصورة، ولغة الصورة ليست ضد النص اللغوي.. لكن الكثير من العروض في المسرح العربي والتي تدعى بالتجريبية هي تقليد ونقل حرفي للمسرح الأوروبي، الذي تجاوز هذه الموضة.

* **ألا تعتقد أن الوضع الثقافي بفعل الواقع السياسي لا يمتلك الحرية المطلقة في خلق استقلالية فكرية وثقافية وتفرد للمسرح العربي؟**

- لا يهمني هذا.. أنا عنيد وأية فكرة تخطر لي لابد من كتابتها مهما اختلفت مع الوضع العام.. فأنا أسبح دائما ضد التيار.. ومسرحي بعيد عن الايديولوجيا، لكن لدي أفكاري وتوجهي الخاص.

عزلة المبدع والخواء الثقافي

* **لقد ذكرت في المائدة المستديرة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- الدورة الأخيرة- بانك دخلت القرن الواحد والعشرين وأنت «حزين ووحيد ومفلس» هل تعني وحدة وتهميش الكاتب اذن إلى أين ستؤدي بنا هذه الحرقة والخذلان في ظل الانهيار الثقافي في مجتمع مهووس بالتعاويذ وتعدد الزوجات (بمعنى الحريم)، وما زال يمارس فيه «ختان البنات»، ونسبة الأمية تشكل فيه ٤٣٪ في أنظمة معظمها مازالت شمولية، إلى أين سيؤدي بنا هذا الطريق؟**

- الكاتب المبدع هو وحيد دائما، انه انسان معزول، لانه يعي ما يحيطه، وعليه أن يقول الحقيقة دائما، وسيكون رديئا هو وابداعه اذا فكر بنصفها، والافلاس هنا يعني افتقار الرصيد المسرحي الفكري العربي. فالمسرح الأوروبي يمتلك تاريخه منذ الاغريق حتى يومنا، أما المسرح العربي فلا يمتلك إلا تاريخا قصيرا مهملا ولم يؤرخ لهذا التراكم كما ينبغي، انه استهانة بالمسرح والكاتب العربي، استهانة بماضي المسرح العربي. بعكس الشعر العربي فهنالك تراكم للتجارب وتواصل منذ امرؤ القيس وشعراء الأندلس وحتى الشعر المعاصر.

الخطاب النقدي المرتجل

* **ان هذا يحيلنا الى مهمة النقد الفني وعلاقته بالتحليل الهامشي للنص والخطاب الابداعي.**

- نتيجة للتكوين الثقافي المدرسي وعدوى تقليد الثقافة النقدية الأوروبية المهيمنة.

* **أو نتيجة للجاهزية الفكرية.**

- نعم.. اضافة إلى غياب الاختلاف، فهنالك اتفاق كامل في الرأي ومتشابه، وبالتأكيد فان هذا يشكل إلتباسا للنقد والناقد العربي.

* **وهذا قائم الآن، لان الناقد العربي يعمل دائما على اخضاع النص الابداعي العربي لمقاسات نظريات النقد الأوروبية، لذلك فان الخطاب النقدي العربي في المسرح غير مفهوم الآن، وهو أيضا خطاب مقالات صحفية مرتجلة.**

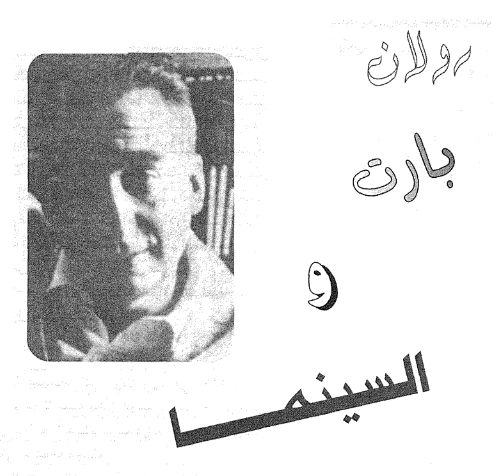
- نعم... لهذا فان الناقد العربي وأشباه المبدعين يميلون دائما للتقليد، فيفتقرون للتفرد الفكري والنظري.

* **هل تطلب من الناقد العربي أن يكتشف نظريته الخاصة؟**

- النقد قضية شائكة لها علاقة بالفلسفة والفكر وعلم الجمال، وهو يلتزم الجدل والحوار مع النص الآخر. وبما أن النقد العربي يطبق نظريات غريبة عن ثقافتنا، فان الناقد العربي يضطر الى الحديث عن الثقافة والابداع العربي من خلال النظريات الأوروبية واشكالياتها التي نشأت في مجتمع له تاريخه وأسباب أزماته وسياقاته الخاصة التي ليس لها علاقة بثقافتنا.

* **ألا تتفق معي بان تطوير الواقع الثقافي سيؤثر في خلق هذا التاريخ والتقاليد الفنية والفكرية؟**

- المهم هو التراكم والتواصل من خلال السياقات التاريخية واستمرارها وترابط الحلقات والتجارب المسرحية فيما بينها.. فجودة العمل المسرحي تتأسس على التجارب التاريخية المترابطة كنتائج. وبهذا ينشأ ما يسمى تأصيل التاريخ المسرحي. المسرح العربي مازال غير واضح الملامح بفعل القناع الذي يرتديه.



رولان بارت و السينما

ترجمة: أمين صالح★

السبب الذي يجعلنا نتطلع إلى كتابات رولان بارت في السينما هو أننا جميعا نميل إلى أن نكون اختصاصيين جدا في طرائق تفكيرنا بشأن الثقافة عموما، والأفلام خصوصا.

رولان بارت أبعد ما يكون عن السينما كحقل اختصاصي، بل يمكن اعتباره مصابا إلى حد برهاب (فوبيا) السينما.. بالنسبة لشخص فرنسي على الأقل.

★ كاتب ومترجم من البحرين

- ١ -

في حديثه مع جاك ريفيت وميشيل ديلاهاي في عام ١٩٦٣، اعترف بارت قائلا: «أنا لا أذهب إلى السينما كثيرا، بالكاد مرة في الأسبوع».. كاشفا بذلك، وعلى نحو غير مقصود، عن الشغف الفرنسي بالأفلام والذي يمكن أن ينتقل بالعدوى حتى إلى ذلك الذي لا يهتم كثيرا بالسينما. مصاب بفوبيا السينما؟ ربما. هو بلاشك ارتاب في السحر التنويمي الذي تمارسه السينما، والمعضلة الملازمة- بالنسبة لمحلل- حين يتعين عليه التوفيق بين استمرار الجاذبية وانقطاع ما كان يسميه الاشارات. مع ذلك فان ما كان يتعين عليه أن يقوله عن الأدب والمسرح والتصوير الفوتوغرافي والموسيقى (عشقه الأول) يمكن تناوله بوصفه تعبيرا عن السينما على نحو أفضل مما يقوله العديد من نقاد السينما. وما كان على بارت ان يقوله عن السينما- عموما وفي العديد من الحالات الخاصة- إتضح انه مشوق ومثير للاهتمام.

- ٢ -

«مقاومة السينما».. كتب رولان بارت في ١٩٧٥ محاولا أن يحدد ما لا يحبه بشأن الوسط (السينما).. «تواصلية الصور بلاشك. الفيلم شريط ثرثار. التوكيد استحالة التشظي، استحالة الهايكو».

بارت، المتحمس للتشظي والهايكو، ربما اقترب أكثر من تحليل الفيلم عندما كرس مقالة (بعنوان: المعنى الثالث) لبضع لقطات ساكنة من فيلم «ايزنشتاين» «ايفان الرهيب».

وقد استهل كتابه عن التصوير الفوتوغرافي بهذا الاعتراف: «انتهيت على نحو حاسم إلى أن أحب التصوير الفوتوغرافي بالتعارض مع السينما التي مع ذلك أخفقت في فصله عنها».

لم تكن هذه مشكلته الوحيدة مع السينما، حيث يواصل قائلا في موضع آخر: «قيد التمثيل - (representation) المشابهة لقواعد اللغة الالزامية- تجعل من الضروري تلقي كل شيء: عن الرجل السائر في الثلج، حتى قبل أن يعبر عن الغاية، كل شيء ممنوح لي. في الكتابة، على العكس تماما، لست مجبرا على رؤية كيف يقرض البطل أظافره». الخلل باختصار، أن الفيلم «الذي هو مهرجان العواطف»، كما يسميه بارت، يقدم للمتفرج الكثير، مع ذلك فان هذا الكثير لا يكفي.

- ٣ -

رولان بارت، الذي ولد في عام ١٩١٥، لم ينشر كتابه الأول «الكتابة في درجة الصفر» حتى بلغ السابعة والثلاثين. لقد كان يعاني من السل الرئوي في أغلب مراحل شبابه. وقد نشر مقالاته الأولى (١٩٤٢- ١٩٤٤) في احدى المجلات، كما كتب مقالة عن أول أفلام المخرج روبير بريسون.

من الواضح أن بارت لم يبحث مرة أخرى في السينما حتى العام ١٩٥٤ حين بدأ في كتابة سلسلة من المقالات نشرها في المجلات وجمعها فيما بعد تحت عنوان «ميثولوجيات»، وهذا يشتمل على الكتابة عن كل ضروب النشاط الثقافي.. أيضا عن المصارعة والستربتيز (التعري أمام الجمهور قطعة قطعة) والدليل السياحي. وقد خصص للأفلام مساحة وأتاح لها أن تلعب دورا هاما.

أثناء تطوير هذا التعامل- بدءا بعون من السيميولوجيا (علم الاشارات) ثم بمساعدة طريقة التحليل النفسي- قد شيد نقدا للسينما والذي اتخذ شكلا معينا في مقالات مثل «المعنى الثالث» (١٩٧٠) و«عند مغادرة صالة السينما» (١٩٧٥).

في أواخر السبعينيات، قبل وفاته بفترة طويلة، وافق بارت على أن يؤدي دور الروائي وليام ثاكيري في فيلم صديقه المخرج أندريه يتشين «الأخوات برونتي» (بينما في ١٩٦٥ رفض أن يمثل نفسه في فيلم جودار (Alphaville) كما انه اعتزم كتابة سيناريو فيلم مبني على حياة مارسيل بروست على أن يخرجه يتشين، لكنه لم ينفذ المشروع.

- ٤ -

المعارضة المعاصرة للسيميولوجيا، بوصفها ممارسة أكاديمية جافة ومجدبة، بالتأكيد لم تبحث في التوظيف السياسي والجدلي لها، والذي قام به رولان بارت كصحفي

خلال أكثر من ربع قرن مضى، حين كان يحدد ويهاجم ميثولوجيات سائدة، وذلك على صفحات «ليتر نوفيل».

السيميولوجيا مصطلح ومفهوم، وكان اللغوي فرديناند دي سوسير أول من صاغ هذا التعبير في السنوات الأولى من القرن العشرين عندما دعا إلى «علم يدرس حياة العلامات أو الاشارات داخل المجتمع». لكن جهود بارت - في الواقع- هي التي وجهت عناية الجمهور الواسع إلى السيميولوجيا. وبتلقد كرسي «السيميولوجيا الأدبية» كأستاذ في الكوليج دي فرانس في أواخر السبعينيات، نبه رولان بارت جمهوره إلى أن:

«السيميولوجيا، بقدر ما يتعلق الأمر بي شخصيا، بدأت من دافع عاطفي على نحو صارم، لقد بدا لي (في العام ١٩٥٤ تقريبا) أن علم الإشارات ربما يحفز نقدا اجتماعيا، وأن سارتر وبريخت وسوسير بإمكانهم الالتقاء والتعاون في المشروع، كانت مسألة فهم (أو وصف) كيفية إنتاج المجتمع للأنماط».

وفي مقالته «الرومان في الأفلام» (١٩٥٤) يشير بارت إلى أن بعض هذه الانماط، كما هي جلية في فيلم جوزيف مانكيفيتش «يوليوس قيصر»، تثبت في النهاية أنها مسلية بعض الشيء. على سبيل المثال، يلاحظ بارت أن كل الشخصيات الذكورية في الفيلم تلبس بشعور من الارتياح، ثيابا ذات حواشي من اجل إظهار انها رومانية.

يقول بارت:

«نحن بذلك نرى هنا الاتجاه السائد من المشهدية- الاشارة- وهي تعمل في أرض مكشوفة خصلة الشعر الأمامية المنسدلة على الجبين تغمر المرء بالبرهان على أن الشخص روماني، ولا أحد يستطيع أن يشك في انه يعيش في روما القديمة.. وهذا اليقين دائم: الممثلون يتكلمون، يفعلون، يقلقون أنفسهم، يناقشون قضايا الاستيراد العالمي دون فقدان أي من جدارتهم بالتصديق ظاهريا، وذلك بفضل الخصلة الصغيرة المتدلية في استرخاء على جباههم. وضعهم النموذجي العام يمكن ان يتحدد وينتشر في امان تام وان يعبر المحيط والعصور ويندمج في وجوه المجاميع الامريكية في هوليوود. وأيا كان الأمر فان كل شيء مغروس بطمأنينة، في اليقين الساكن لعالم ازدواجية حيث الرومان بفضل الاشارات الاكثر وضوحا وقابلية للقراءة: خصلة شعر الجبين».

من هذا الرصد، يواصل بارت ليستشف اثنتين من «الإشارات الفرعية» المثيرة للاهتمام في الفيلم:

(١) بورشيا وكالبورنيا ساهرتان في جوف الليل البهيم، بشعر غير ممشط على نحو جلي.

(٢) «كل الوجوه» في الفيلم «تنز عرقا باستمرار» اشارة إلى «الاحساس الأخلاقي» («أن تعرق يعني ان تفكر.. والذي يتكئ بوضوح على الأمر المسلم به، الملائم لأمة رجال الاعمال، بأن التفكير فعل عنيف، عملية مفاجئة وعنيفة وبالتالي فيما العرق هو وحده العلامة الأكثر رقة، والتي لا تشكل خطورة». وبالتالي فان قيصر نفسه «هدف الجريمة.. هو الرجل الوحيد في الفيلم الذي يظل جافا، ولا يتصبب عرقا».

- ٥ -

عن موضوع نجوم السينما، كان لدى رولان بارت مايقوله من أشياء كثيرة مثيرة للاهتمام بعد أربعة أشهر من عراكه مع يوليوس قيصر، أخذ ينتقد بقسوة الاستخدام المفرط لنجوم السينما في أحد أفلام ساشا جيتري:

«في التحليل النهائي، نظام النجوم ليس بدون مغالطة، انه يتألف من تبسيط التاريخ من قبل السينما وتمجيد السينما من قبل التاريخ انه شكل من أشكال المقايضة التي تعتبرها كلا القوتين نافعة، على سبيل المثال، الممثل جورج مارشال يمرر شيئا من تألقه الشهواني إلى الملك لويس السادس عشر،وبدوره يتنازل لويس السادس عشر عن شيء من مجده الملكي إلى جورج مارشال».

ويستمر بارت في توبيخ جيتري لعدم أخذه درسا في تصميم الأزياء، حيث ان أشكال ملابس المرحلة التاريخية كانت زائفة وان كان «زيفا مقصودا على نحو رائع، بازدراء بالغ للمصداقية، ورغبة في إعطاء الأزياء الخيالية بعدا ملحميا».

في العام نفسه، أثنى بارت على شارلي شابلن بوصفه فنانا بريختيا يظهر للجمهور «عماه عن طريق تقديم رجل

أعمى وما يوجد أمامه» أي ضرب من البروليتاري البدائي والذي لا يزال خارج الثورة) في فيلمه الأزمنة الحديثة.
بعد خمس وعشرين سنة، في العمود المنتظم الذي كان يكتبه في لانوفيل اوبزرفاتور، عبر بارت عن افتتانه بمشهد معين من فيلم «أضواء المدينة» حيث يضع شابلن المكياج أمام المرآة، والذي يبدو «كتحول أو انمساخ.. مثلما يحدث في الميثولوجيا وعلم الحشرات».
قبل بضع سنوات من ذلك، كتب بارت عن نفسه بصيغة الغائب في «رولان بارت» قائلا: «في طفولته لم يكن مولعا كثيرا بأفلام شابلن. فيما بعد، وبدون ان يخفق في رؤية الايديولوجيا المشوشة للشخصية، هو اكتشف نوعا من البهجة في هذا الفن الذي هو رائج شعبيا ومعقد في آن معا لقد كان فنا مركبا، يعقد معا عدة ميول وأذواق، عدة لغات. فنانون كهؤلاء يثيرون نوعا من الفرح والسعادة، ذلك لأنهم ينتجون صورة لثقافة هي مميزة وجماعية في آن».
في العام نفسه كتب رولان بارت على نحو شعري، عن وجه جريتا جاربو، ذلك الشيء الخرافي بامتياز. وقد وجد بارت ان هذا الوجه يمثل «لحظة هشة عندما كانت السينما على وشك ان تنتزع المظهر الوجودي من الجمال الجوهري، عندما يميل النموذج الأصلي نحو فتنة الوجوه الفانية، عندما صفاء الجسد كجوهر يخلي مكانه لغنائية المرأة».
مقارنا بين وجه جاربو ووجه أودري هيبورن ذي الفردية المميزة، يقرر خصوصية جريتا جاربو هي من خصوصية وضع المفهوم، بينما خصوصية أودري هيبورن نابعة من وضع الجوهر. وجه جاربو هو فكرة.. وجه هيبورن هو حدث».

– ٦ –

ثمة طريقة أخرى للنظر إلى رولان بارت والفيلم، أقل شعرية، لكنها لقيت استحسان بعض الاكاديميين. هذه تشمل رؤيته بوصفه واضعا لنظام (system) رائع، والذي تحليله النصي الشهير لرواية بلزاك القصيرة «سارازين»، في دراسة معروفة كـS/Z، يفكك «النص الواقعي» إلى «خمسة مستويات من الدلالة» او «الشفرات». من ميثودولوجيا (علم المنهج) تحليل السرد النثري– الذي استمده رولان بارت إجمالا من احدى حلقاته الدراسية- حاول بعض أكاديميي السينما ان يؤسسوا طريقة فهم نظامية أكثر من دراسة الأفلام.
دون رغبة مني في رفض هذا النوع من العمل، لا أستطيع ان أقول بأنني وجدت ذلك نافعا كما هي كتابات رولان بارت الأكثر شعرية وإيحائية (حتى لو كانت أقل نظامية أو اعتناء بالتصنيف والترتيب) ذلك لانني ربما أثمن كتاباته لما تتضمنه من أسئلة أكثر مما تتضمنه من أجوبة، وبسبب طابعها الفني (خاصية اللعب) أكثر من طابعها العلمي (خاصية العمل). بهذا الخصوص، أسلوبيا ومن جهة تحطيم المعتقدات التقليدية، رولان بارت هو اقرب إلى ناقد سينمائي أمريكي مثل ماني فاربر – بالأخص في تدفق وسرعة وحركة تفكيره– من زملائه السيميولوجيين الفرنسيين مثل ريمون بيلور وكريستيان ميتز بامكان المرء أيضا أن يبرهن بأنه كلما كانت الطريقة التحليلية أكثر قابلية للتعليم فان تطبيقها آليا يصبح أكثر يسرا، وهكذا رأينا جيلا من الأساتذة والطلبة الخريجين ينزعون غالبا إلى تطبيق S/Z بدون تفكير عميق أو نفاذ بصيرة.

– ٧ –

«الايديولوجيا هي، في الواقع، نتاج مخيلة عصر ما، السينما نتاج مخيلة مجتمع»..

(عند مغادرة صالة السينما)

في العام ١٩٥٩، مباشرة حين بدأت الموجة الجديدة الفرنسية في جعل نفسها محسوسة، نشر رولان بارت نقدا لأول أفلام كلود شارول «سيرج الجميل» والذي وصفه باليمين بسبب محاولة الفيلم فرض صورة ساكنة للانسان.
الطريقة الفظة التي بها ينظر المرء إلى شخص ما او شيء ما كان يمكن ان تصبح كما كتب بارت: «الأساس لفعل التهكم او فعل الحنان». لكن الطريقة الفظة التي يتوصل بها المرء إلى ثيمة او فكرة ما يمكن أن تكون زائفة ومضللة. يضيف بارت: «ما هو بغيض بشأن السينما، انها تجعل المسخ قابلا للحياة او للنمو. حتى ان بوسع المرء في

الوقت الحاضر ان يزعم بأن الاتجاه الطليعي كله يعيش على هذا التناقض: إشارات حقيقية، معنى زائف».
ملخصا ما أحبه في ميلودراما شابرول الريفية بوصفها «واقعية مصغرة»، فان بارت قارن «سطحه الوصفي» كما في إيماءات الأطفال الذين يلعبون كرة القدم في الشارع- مع سطح فلوبير.. «الاختلاف، والذي هو جدير بالاعتبار، أن فلوبير لم يكتب قصة أبدا». ان استبصار فلوبير جعله يدرك بأن القيمة الجوهرسة لواقعيته كانت في خلوها من المغزى.. «وان العالم لا يدل على شيء»، أما واقعية شابرول فهي على العكس تماما «في موضعها على نحو راسخ تستثمر الشفقة والاخلاص أي الايديولوجيا.. سواء شاء ذلك او لم يشأ. ليس ثمة قصص بريئة: لمائة سنة ماضية، كان الأدب يتصارع مع هذه النكبة».
بالنسبة لبارت، فن اليمين عند شابرول دائما ينسب معاني للمحن الانسانية بدون استنطاق الأسباب.
«القرويون يسرفون في معاقرة الخمر. لماذا؟ لأنهم فقراء جدا ولاشيء لديهم ليفعلوه. لم هذا البؤس، وهذا الانغماس في الملذات؟ هنا يتوقف استقصاء الأب فجأة او يخضع للتصعيد: انهم بلاشك أغبياء في الجوهر، انها طبيعتهم. يقين المرء لا يطالب بأخذ دروس في الاقتصاد السياسي لمعرفة اسباب الفقر في الريف لكن ينبغي للفنان ان يعترف بمسؤوليته عن التعبيرات او المصطلحات التي ينسبها إلى تفسيرات: هناك دائما لحظة يشل فيها حركة العالم وكلما جاءت متأخرة كان ذلك أفضل. اسميه فن اليمين هذا الافتتان بالثبات، بالسكونية، والذي يجعل المرء يصف النتائج دون أن يسأل أبدا (لن أقول عن الأسباب بل) عن الوظائف.

- ٨ -

بعد أربع سنوات، في مقابلة مع كاييه دو سينما (دفاتر السينما)، تابع رولان بارت هذا المفهوم إلى مدى أبعد باستدعاء فن ارتاب في الايديولوجيا عن طريق تعطيل او تعليق المعنى.. وهو تطوير، من بعض النواحي، لأفكار بريخت عن التغريب وافكار الروائي الجديد آلان روب جرييه بشأن التشيؤ في الفن.
«أسأل نفسي الآن عما اذا هناك فنون رجعية بطبيعتها وتقنياتها ذاتها. أعتقد ذلك فيما يتصل بالأدب. ولا أظن أن أدب اليسار سيكون ممكنا. أدب اشكالي.. نعم، هذا ممكن.. أعني، أدب المعنى المعلق: الفن الذي يثير استجابات لكن لا يوفرها. أظن ان الأدب يفعل ذلك في افضل الأحوال. وبالنسبة للسينما، لدي انطباع بانها - في هذه الناحية- تقترب كثيرا من الأدب. وبسبب بنيتها ومادتها، هي مهيأة على نحو افضل بكثير من المسرح لتحمل مسؤولية اشكال كنت قد سميتها تقنية المعنى المعلق. أظن ان السينما تواجه صعوبة في توفير معان واضحة وهذا ما ينبغي أن تفعله في حالتها الراهنة. ان أفضل الافلام، بالنسبة لي، هي تلك التي تعطل المعنى وهي عملية صعبة جدا تقتضي، في آن واحد تقنية رفيعة، وأمانة فكرية تامة، لان ذلك يعني تحرير المرء لنفسه من كل المعاني الطفيلية.
كمثال رئيسي لما كان يعنيه، استشهد بارت بفيلم بونويل «الملاك المدمر» وهو فيلم رعب هزلي رائع عن ضيوف أثرياء يجدون أنفسهم، على نحو يتعذر تفسيره، عاجزين عن مغادرة حفلة العشاء. هنا، حسب قول بارت، المعنى معلق على نحو مقصود دون أن يصبح مبتذلا أو عبثيا في فيلم «يرج المرء بعمق، وراء العقائدية، وراء المذاهب». بالحس الشائع لكن الدقيق... انه الفيلم «الذي يجعل المرء يفكر».

- ٩ -

الإشارة إلى الأفلام في كتابات رولان بارت تشكل جزءا هاما من نسيج هذه الكتابة وبنيتها الإجمالية في العام ١٩٥٥، وقد استثاره إلى حد ما فيلم جاك بيكر Pas au Touchez، حلل بارت «رباطة جأش» افراد العصابات في الافلام البوليسية التي تدور حول رجال العصابات، مندهشا من التوكيد البصري، غير اللفظي، لسلوكهم الذي يضمن بأن:
«كل رجل يستعيد مثالية عالم استسلم لمعجم ايمائي محض، عالم سوف لن يعود يتباطأ تحت أغلال اللغة: أفراد العصابات والآلهة لا ينطقون، انهم يؤمنون.. وكل شيء يتحقق».

- ١٠ -

أحيانا يمكن لفيلم معين ان يحرض رولان بارت على التوصل إلى صيغة هامة. بالنسبة للعديد من القراء، المقطع الرئيسي في «لذة النص» هو الفقرة التي تربط السرد باسطورة أوديب. ويشير بارت في النهاية إلى انه كتب هذا بعد مشاهدته فيلم الألماني فريدريك مورنو «فتاة المدينة» (وهو فيلم انتج في هوليوود العام ١٩٢٩) عند عرضه في التلفزيون الفرنسي.

وفي كتابه الذي يحمل عنوان «رولان بارت» ابتهج بارت بـ«الثروة النصية» التي وجدها في فيلم الاخوة ماركس «ليلة في الاوبرا» والتي اشتملت على كابينة الباخرة المكتظة كليا بالأفراد، تمزيق الاتفاقية او العقد، الفوضى النهائية لديكورات الاوبرا، والتي هي رموز «للتدمير المنطقي الذي يمارسه النص».

في الكتاب ذاته، قارن عملية الكتابة لديه بالبروفة المسرحية المصورة في فيلم جاك ريفيت (الذي بدوره تحدث كثيرا عن تأثير بارت على أعماله).

فيما بعد، في كتابه «حديث العاشق: شظايا».(١٩٧٨)، سوف يورد مشهدا من فيلم بونويل «سحر البورجوازية الخفي» حيث الستارة ترتفع لا لتظهر خشبة المسرح بل لتظهر الصالة المزدحمة والحضور يتفرجون على الشخصيات البورجوازية وهي تتناول الطعام في ارتباك شديد.

وفي عمود له في إحدى المجلات سنة ١٩٧٩، أشار بارت إلى ضيقه وانزعاجه من جمهور كان يضحك على الأشياء ذاتها التي كان يحبها كثيرا في فيلم ايريك رومر «برسيفال» (مثل بساطة وسذاجة البطل). كما سجل استمتاعه بمشاهدة الفيلم الفرنسي جدا «فنسنت، فرانسوا، بول .... والآخرون» على شاشة التلفزيون «النمط هنا مؤمم.. انه يشكل جزءا من الديكور وليس جزءا من القصة».

- ١١ -

مقالة «عند مغادرة صالة السينما » تبدأ بوصف رولان بارت لمدى ولعه بتلك الفعالية اللافتة للنظر بغرابتها (الخروج من صالة السينما) والتي يشبهها بالخروج من حالة التنويم المغناطيسي.

متأملا ظلمة الصالة وما توحيه له- «الافتقار إلى الطقس» و«استرخاء الوضعية الجسمانية»- يستقر بارت على الصورة الشعرية للشرنقة: «متفرج الفيلم قد يتبنى شعار دودة القز: لأنني محتجز فأنا أعمل، وألتمع بكل كثافة رغبتي». «غائصين في ظلمة الصالة (الظلمة المكتظة، المجهولة) نحن نكتشف المصدر الفعلي للسحر الذي يمارسه الفيلم (أي فيلم). تأمل من ناحية أخرى التجربة المعاكسة تجربة التلفزيون الذي يعرض أيضا أفلاما: لا شيء، لا سحر. الظلمة تتبدد، المجهولية مقموعة، الحيز مألوف، منظم (بواسطة الأثاث والأشياء المألوفة)، ومروض. الايروسية- أو شهوانية الحيز.. من أجل التوكيد على طيشها وعدم كمالها- هي ممنوعة».

ويرى بارت بأن الطريقة الوحيدة لكي ينتزع المرء نفسه من سحر المرآة (أي الشاشة هي أن يحطم «حلقة الثنائية».. أي يتحرر من سيطرة التنويم. ويمكن تحقيق ذلك باللجوء إلى قدرة المتفرج النقدية (السمعية او البصرية) كما في تأثير التغريب عند بريخت.

وبدلا من الذهاب إلى السينما «مسلحا بأيديولوجيا مضادة» فان بارت يقترح طريقة أخرى.. أن يدع نفسه تستغرق كليا كما لو أن لديه جسدين في وقت واحد، أحدهما نرجسي والآخر مشاكس ومضاد لرغبات المرء، وفي هذه الحالة لا يتجه ولعه أو تعلقه الشديد بالصورة بل إلى ما يتخطاها: الصالة، الكتلة الغامضة من الأجساد الأخرى (المتفرجون)، أشعة الضوء، المدخل، المخرج.

ويستنتج بارت بأن ما يفتننا هو المسافة المتصلة بالصورة.. المسافة التي هي ليست فكرية بقدر ما هي دالة على الحب.

وعلى الرغم من مناوشات بارت العديدة مع السينما طوال ربع قرن من الكتابة، فان المرء يخامره شعور بأن العديد منها، في التحليل الأخير، كانت مناوشات عاشق.. حديث عاشق.



شعر

«الربع الخالي» في الأدب الإنجليزي

نصوص شعرية

ترجمة: هلال الحجري*

* الصحراء العربية الكبرى، وربما عرفها قدماء العرب بـ«مفازة صيهد»، ولكن الرحالة الأوروبيين التقطوا اسم «الربع الخالي» من أفواه البدو الذين رافقوهم في اختراقها، وكذلك سماها الجغرافيون العرب المحدثون. وحقيقتها بحر متلاطم من الرمال يغطي قرابة ٢٠٠,٠٠٠ ميل مربّع من جنوب و جنوب شرق جزيرة العرب. قد نجد في الشعر العربي القديم أوصافا مختلفة للمفازة أو الصحراء، ومعظمها يقترب من وصف الربع الخالي، ولكن الهمداني في كتابه «صفة جزيرة العرب» يقدم لنا أبياتا للأشعث الجنبي يصف مفازة صيهد حيث الصورة تتقاطع مع أوصاف الرحالة الأوروبيين لهذا القفر اليباب. يقول الأشعث:

فإذا مفازة صيهد بتنوفة
تيه تظل رياحها لا تهتدي
وتظل كدر من قطاها ولها
وتروح من دون المياه وتغتدي
بلد تخال بها الغراب إذا بدا
ملكا يسربل في الرياط(١) ويرتدي

فسألت حين تغيبت أعلامنا
من حضرموت أي نجم نغتدي
قالوا المجرة أو سهيلا باديا
ثم اهتدوا بقفولهم بالفرقد
نتجشع الأهوال نبغي عامرا
متحزنين عليه إن لم يوجد(٢)

بحر الرمال هذا أصبح، في القرنين التاسع عشر والعشرين، حلبة للمغامرة استهوت معظم الرحالة والمستكشفين الأوروبيين. فقد جاء في كتابات الرحالة البريطانيين إلى عمان والجزيرة العربية من أوصاف مهيبة لهذه البرية الشاسعة ما ألهب أحلام المغامرين لاختراقها ومخيلة الشعراء والأدباء للتغني بها. في عام ١٨٣٥، استطاع الرحالة جيمس ويلستيد من قمّة الجبل الأخضر أن يرصد هذا المشهد البانورامي للربع الخالي:

سهول شاسعة من الرمال المتحركة الفضفاضة تمتد على مرمى البصر ،والتي في اجتيازها حتّى البدوي الشديد بالكاد يجرؤ على المجازفة. لا هضبة ولا حتى تغيير للون السهول يمكن أن يحدث، لكسر المظهر الموحش و الثّابت لهذا المشهد(٣).

* شاعر وأكاديمي من سلطنة عُمان

ويروي بيرترام توماس عن الرحالة والأديب الإنجليزي ريتشارد بيرتون انه سمع من مصادر موثوقة من رفاقه البدو أن الربع الخالي عبارة عن: أعماق مروعة تغص بمجموعة سكانية كبيرة من أنصاف الجوعى، وأنها تزخر أيضا بأودية وأخاديد وشعاب تتغذى جزئيا بسيول متقطعة، ولهذا فإنها مفتوحة للرحالة المغامرين(٤).

صموئيل مايلز، أيضًا، أثناء رحلته من عبري إلى ضنك، في داخلية عمان، ديسمبر ١٨٨٥، وصل إلى هامش الصّحراء الكبرى «كما يسميها، وقدم هذا المشهد»:

هذه الصّحراء، في الحدود الشرقيّة التي عليها الآن نقف، تمتد بعيدًا إلى الغرب حوالي ٧٠٠ ميل، مشكلة المدى الأكبر و الأكثر جدبا من الرمال في قارة آسيا. بوجه عامّ، إنّها مجرّدة من الأنهار، و الأشجار، و الجبال و المساكن البشريّة، و غير مكتشفة ولا قابلة للاكتشاف. إنها خالية من الطعام، و الماء، والطّرق، و الظلال، كما أنها تذروها العواصف. وهي أرض الهدوء، و الخمول و الرّتابة بشكل قل أن يكون لها نظير في العالم(٥).

كما أن السيد بيرسي كوكس في ١٩٠٥ أثناء رحلته بين عبري ونزوى، قرّر استكشاف الرّبع الخالي من بلدة أدم على حدود الرّمال، خاصّة عندما قبل رفاقه البدو مرافقته . لكنّ نشر مقالة للسيد باكون، كما يذكر كوكس، يقترح فيها أن الربع الخالي يمكن أن تُعْبَرَ بالمنطاد(٦)، أثنته عن هذه الفكرة والتي لو أنجزها لكان، فعلاً، الرّائد في اختراق هذه الرمال. كلّ هذه التّحديات و عقبات الصحراء المذكورة من قبل الرحالة السّابقين جعلت كلا من بيرترام توماس وجون فيلبي يتسابقان في اختراق الربع الخالي، لكنّ توماس استطاع أن يحرز قصب السبق حين اجتاز هذه الصحراء من صلالة في جنوب عمان إلى قطر عام١٩٣١ . ولم يبق لمنافسه جون فيلبي إلا أن يجتازها من الشمال إلي الجنوب عام ١٩٣٢. كما استطاع الرحالة البريطاني ويلفريد ثيسيجر أن يخترق الربع الخالي مرتين من الجنوب إلى الشمال وبالعكس في الفترة من ١٩٤٦-١٩٤٨.

الأوروبيون شدوا الرحال إلى الربع الخالي فكتبوا عنه قصص مغامراتهم مع البدو و «أم السميم» و«عروق الشيبة» و الرمال المتحركة، فكان لذلك صدى في آدابهم عبروا عنه شعرا وسردا قصصيا و روائيا. فهناك ثلاثة رحالة بريطانيين تركوا لنا أعمالا تعتبر من أروع أدب الرحلات في العالم تدور أحداثها في الربع الخالي: أولها كتاب «العربية السعيدة: عبر الربع الخالي في جزيرة العرب» لبيرترام توماس، صدرت أول نسخة من عام ١٩٣٢، وثانيها كتاب «الربع الخالي» لجون فيلبي، صدرت أول نسخة منه عام ١٩٣٣، وثالثها كتاب «الرمال العربية» لويلفريد ثيسيجر، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩. هذه الرحلات، دون شك، أثرت في أدباء اللغة الإنجليزية فصدرت مجموعات شعرية وقصصية وروائية تحمل عنوان «الربع الخالي» وتتغنى به. فالكاتب الأمريكي لاو كاميرون Lou Cameron أصدر عام ١٩٦٢ رواية عنونها بـ«الربع الخالي»، والشاعر الايرلندي جيري مورفي Gerry Murphy أصدر عام ١٩٩٥ مجموعة من قصائده اختار لها عنوان «الربع الخالي» وهو عنوان قصيدة تضمنتها نفس المجموعة، كما أصدرت القاصة الأمريكية شارون ميسمر Sharon Mesmer عام ١٩٩٩ مجموعة قصصية حملت عنوان إحدى قصصها و هو «الربع الخالي»، و في عام ٢٠٠٠ أصدر الروائي الأمركي ديفيد ماريون ويلكينسون Marion Wilkinson David رواية عنونها أيضا بـ«الربع الخالي». كل هذا الزخم الإبداعي حول الرمال العربية في الأدب الإنجليزي يقابله، للأسف، قحط في الأدب العربي ليس أقل من صمت الربع الخالي ذاته. ربما قد أكون مبالغا في هذا الحكم، لأنه قد تكون هناك نصوص عربية حول الربع الخالي لم أتمكن من الوصول إليها، فشبكة المعلومات العربية عبر الإنترنت للأسف جد فقيرة وقد خذلتني في الحصول على أية نص عربي، إن كان ثمة نص أصلا. وعلى العكس تماما، ثراء شبكة المعلومات الإنجليزية مكنني من اصطياد مجموعة جيدة من النصوص والتي أنا بصدد ترجمتها الآن. بالطبع، ما أنا معني به في هذا السياق هو النصوص الإبداعية التي جعلت من الربع

الخالي ثيمة محورية ،كما سنرى في النصوص الإنجليزية، وليس النصوص التي أشارت إلى الربع الخالي من قريب أو بعيد. وكل ما يمكنني الإشارة إليه الآن في الأدب العربي ثلاث مجموعات: الأولى شعرية صدرت عام ١٩٩٣ عن دار الجديد وعنوانها «رجل من الربع الخالي» للشاعر سيف الرحبي، وتتضمن نصا رائعا استمد الرحبي جماله وشفافيته من غموض وخرافة «عروق الشيبة»، إحدى المعجزات المهيبة للربع الخالي. المجموعة الثانية قصصية صدرت عام ١٩٩٦ عن منشورات اتحاد الكتاب العرب للقاص المصري محسن خضر. والمجموعة أخذت عنوان إحدى قصصها وهو «الربع الخالي»، إلا أنها لم تستلهم هذه الصحراء استلهاما فنيا خاصا بها فكل ما وظفه القاص هو قراءته لكتابات بعض الرحالة البريطانيين مثل فيلبي و توماس. أما المجموعة الثالثة فهي قصصية أيضا صدرت عام ١٩٩٩ عن دار الفارابي تحت عنوان «لفائف من الربع الخالي» للكاتب الإماراتي محمد حسن الحربي، على أن المجموعة لم تأخذ من الربع الخالي إلا الاسم.

النصوص الشعرية الإنجليزية حول الربع الخالي، والتي أقدمها اليوم للقارئ العربي، متفاوتة الجودة. على أن أهميتها تكمن في اشتغالها على ثيمات الصحراء: «نهود الكثبان»، «الصفقات المصطنعة»، «اللقالق المهاجرة»، التنحنح والبصق خلف الخيام»، « ثرثرات الجن الجافة»، «جرادة متضورة»، «الظهور المحدبة للسحب»، «يقفز نحو جرادة شبعى نحو الأغنية»، «ممر الحمم للأنوار الذيلية على الهضاب»، «معبد من الرمل يتبدد في عنق ساعة رملية»، «يحرق الحافر ويوهن السنام»، «آبار كريهة بالماغنيسيوم»، الخ. مثل هذه الثيمات الشعرية الرائعة تجعل هذي النصوص جديرة بالترجمة لأنها تعطي صورة هامة عن مدى تأثير كتابات الرحالة إلى الربع الخالي في الأدب الإنجليزي، إذ أن معظم هؤلاء الشعراء إن لم يكن كلهم لم ير الربع الخالي ولكنهم استلهموه استلهاما فنيا جميلا من أدب الرحلات. سأقدم النصوص مرتبة حسب تاريخ نشرها، وفي الهامش سأعطي نبذة تعريفية لأصحابها.

١- الربع الخالي

آلان سيليتو(٧) ١٩٩٣

يتأمل في الربع الخالي:

معبد من الرمل يتبدد في عنق ساعة رملية. ملامحٌ على أحمال الإبل
منطلقة إلى عمان أو مسقط
بشعاع ماركاتوري خفي
يحرق الحافر و يوهن السنام.
مفتونا بالربع الخالي، يسافر بقافلته المكومة
عبر مسالك أرضية بدت كتجاعيد
لأرض لا مستقر لها، وحبيباتِ رمل ذهبية
صاعدا كثبانا رمادية بمحاذاة أشجار بركانية
وآبار كريهة برائحة الماغنيسيوم
تشرب منها الحيات والإبل.
يطّرح الأجراسَ، الحُلي، الحريرَ، البنادقَ،
السكاكينَ والأخفافَ، مبعثرا كل
مالا حاجة له – لحمَ الناقة
لأكلةِ الجيف، كلَّ شيء
عدا مناشف الجسد الخاصة به.
عاريا ومجنونا يعانق
شجرة تجذرت في أوسع قفر في العالم
ممسكا بالندى من الله ساعة الفلَق
والرّطبِ ساقطا خلال التعفن،
ويتذوق ظل الشجرة الوحيدة
لا أحد يستطيع أن يقطعه أو ينزعه منها
حتى يسافر–يوما– في اشتعاله الأبيض.
يهجر الربع الخالي
ثم يعود جاهدا ليرهب العالم.

٢- الربع الخالي

(إلى م. م)

جيري مورفي(٨) ١٩٩٥

حيث تكونين الليلة
أو ما تفعلينه
غير هام.
في هذه اللحظة
خيمتك قد نصبت
في فندق بارد
تحت نخيلات لها صرير.
نياقك قد سقيت، وأعلفت، واستراحت
تالية أسماء الله الحسنى.
تستلقين
في قميص شفاف أسود
على أريكة مرصعة بالجواهر
بينما أنا (في جسد ريتشارد جير)(٩)
أقبلكِ
في نوبة مرتجفة ساخنة طويلة.

٣- في قلب جزيرة العرب

فيرجس ألين(١٠) ١٩٩٦

سكان الربع الخالي
يهجعون جل نهارهم ويرحلون ليلا
خارجين من وراء نهود الكثبان
كي يستأنفوا أحاديثهم السرية والتي بداياتها
المنسية والمستعصية-الثبات تكمن
في بقايا من الحاضر والمستقبل
عظاما متكومة على حافة طبق اليوم.
تساؤلات حول الطريق إلى الهلال الخصيب
ممزوجة بابتسامات و هراء حول الإبل
والتقاليدِ وفقدان العلامات.
لكن يبدو أن النشوة المرهقة تجيء وتذهب
نحو نهاياتها القريبة
فالصفقات المصطنعة تملأ المساء
وعند اكتمال القمر فان الشرور العظيمة لفرط
المساومات
يمكن أن ترى بعيدة تترنح فوق التلال.
مغمورين باللقالق المهاجرة،
علينا أن نتلكأ لأدلتنار—
الشخوص المبهمة والتي تكاد أن تتجسد
مبتسمة من مأوى الصخور القارسة،
والتي كل ما بوسعها أن تفعله تجاه نزلات البرد
هو بعض الدروس في إخراج الصوت أو المواصفات
البسيطة
مع التنحنح والبصق خلف الخيام.
رغم ذلك وبقدر ما الرسالة تظهر
والنغمة تكون حيادية، فان البعض يمكنه سرد الدعابات.
مخازن قمح البدو موجودة في كل مكان
خطوط طولهم وخطوط عرضهم هي غذاء
للمنجم التائه
والقابع تحت شجرة الدوم بمعداده.
المعضلة هي ضبط إيقاع العصا الدالة
إلى ذبذبات الأرز، والقمح، والذرة.

٤- كشف موقوت

جين دريكوت(١١) ١٩٩٩

في اللحظة الأخيرة بالربع الخالي
نقف ونشاهد ظلالنا
تنغزل على وجه ساعة الرمل.
نحن الكثبان، تشيلتيرن هاندريدس(١٢)،
الرماد والليلك، البلوط وغابة الزان
صنعتها كل نساء قبيلتك.
غرفتنا مليئة كالخصام، فارغة
كطفل لدى النوافذ في الخارج. وغيوم ملابسنا
تتسابق عبر الأرضية.

نحن لسنا حتى النجوم. غطاء بيتنا
بعيداء، وفي ممر الحمم للأنوار الذيلية على التل
يجب أن نعيد أسفارنا من جديد.

٥- الربـع الخـالي

جون كنادي(١٣) ١٩٩٩

في الربيع المبكر-هنا-في الربع الخالي
جبريل هز عصاه على الظهور المحدبة
للسحب الهائجة. إنها تهدر كالجمال الغاضبة
وترعد نحو حقول الفلاحين.
في الليل، أحلم بالعشب مخضرا يتكلم.
ولكن ساعة الهجير، حتى الثرثرة الجافة للجن
تهجر الأودية. الشمس تدلي دلوها،
رغم أن جسدي هو البئر الوحيدة في هذه الصحراء.
حجر متدحرج يرجع من القاع
مصحوبا بصوت جرادة متضورة: اجعله
أمنية لك، يا حبيبي، والمطر سيمشي
على أطراف أصابعه فوق الهضاب الجافة لليالك
كما سينسج الخشخاش نفسه ثوبا
ليستر به الأكتاف الواسعة للصحراء.
الكلمات تنفك مثل الدخان من نار مغطاة،
صاعدة رويدا مني وكأنها لتشير
حيث الناجي قد وصل الشاطئ أخيرا.
وحتى الآن لم أتكلم بعد. صوتي يعرج
فوق عظام بالية، أرجله ذابلة وهشة
لا يقوى أن يقفز مثل جرادة شبعى نحو الأغنية.
ولكني أتخيل ما قاله أو ما قد يقوله
بعض الرواة حول
الفلاح عاشقا الأرض العراء
أو الخليفة مشتاقا إلى مستجم صحرائه
حيث يهمس الغوليم(١٤) مثل النسيم عند الصلاة
وحيث الخشخاش تحني رؤوسها الزاهية نحو مقصده
كلٌّ يتمتم بكلماته لشيء تافه.

الهوامش

١- الرياط: جمع ريطة وهي الملاءة البيضاء

٢- الهمداني، صفة جزيرة العرب، ص. ١٥٧

٣- James Wellsted, Travels in Arabia, vol. I, (Austria: Graz, 1978 p. 274.

٤- Burton and the Rub al Khaliertram Thomas,.(Journal of the Royal Asiatic Society, (1931), 966-985 (p. 968

٥- S. B. Miles, On the Border of the Great Desert: A Journey in Oman. ([part II] Geographical Journal, 36, (1910), 405-425 (p. 415.

٦- Percy Cox, Some Excursions in Oman .(The Geographical Journal, 66, 3, (1925), 193-225 (pp.214-215)

٧- (Alan Sillitoe, Collected Poems Harper Collins, 1993. شاعر و روائي وكاتب مسرحي بريطاني ولد سنة ١٩٢٨ في نوتينجهام. اشتهر بعد الحرب العالمية الثانية بأعماله التي مجد فيها الطبقة العاملة في بريطانيا وانتمى إلى جماعة أدبية تسمى «الشباب الغاضبون». ترك الدراسة في عمر مبكر وانخرط في أعمال مهنية بمصانع نوتينجهام، ثم واتته الفرصة ليلتحق بالقوات الجوية الملكية كعامل لاسلكي في ماليزيا، عاد بعدها إلى بريطانيا مصابا بالسل. بعد عام ١٩٥١ قرر الهجرة إلى الخارج وعاش متنقلا بين فرنسا، إيطاليا، أسبانيا، طنجة و إسرائيل. سيليتو غزير الإنتاج له أعمال تربو على الستين مؤلفا بين قصة ورواية ومسرح وشعر. قصيدته الربع الخالي هذه تضمنتها مجموعته «قصائد مختارة».

٨- (Gerry Murphy, The Empty Quarter Dublin: Dedalus Press, 1995 شاعر أيرلندي ولد في مدينة كورك عام ١٩٥٢. نشر مجموعته الشعرية الأولى « ولد بدين صغير يمشي إلى الخلف» سنة ١٩٨٥. كتبت صاندي بريس عن تجاربه الشعرية: مورفي يكتب بالمرح الفوضوي، بعض منه سوداوي وغالبا ما يكون بخلفية تاريخية سياسية. وهذا يمكنه أن يخلق عالما غريبا حيث كل شيء يكون ممكنا»..في عام ١٩٩٥ نشر مجموعته الشعرية الثالثة- والتي ترجمنا منها هذا النص- «الربع الخالي» .

٩- Richard Gere هو الممثل الأمريكي الشهير والذي جعلت هوليوود من جسده أسطورة في الجنس حيث أصبح مهوى أفئدة العديد من النساء في العالم، و توظيف جسده في الأدب الإنجليزي الحديث يكاد أن يصبح ظاهرة.

١٠- .Fergus Allen, Who Goes There? (Faber and Faber, 1996) شاعر أيرلندي معاصر، أصدر حتى الآن ثلاث مجموعات شعرية. مجموعته «من يذهب إلى هناك؟» و التي ترجمنا منها هذا النص كتبت عنها مجلة « بويتري ريفيو» البريطانية بأنها «هامة ومثيرة وتأملية».

١١- (Jane Draycott, Prince Rupert s Drop (Oxford University Press, 1999. شاعرة إنجليزية معاصرة ولدت سنة ١٩٥٤ في إحدى ضواحي لندن.تشتغل حاليا بتدريس الكتابة الإبداعية في المدارس وتعليم الكبار. تعتبر هذه المجموعة والتي ترجمنا منها هذا النص أولى بواكيرها الشعرية.

١٢- :Chiltern hundreds وهي منطقة في مقاطعة باكينجهام بإنجلترا

١٣- John Canaday,The Empty Quarter New England Review (Middlebury College, VT) (20:4) [Fall 1999] , p.57.

شاعر أمريكي ولد سنة ١٩٦١ في بوسطن. قصيدته «الربع الخالي» وردت أيضا في مجموعته الشعرية الأولى «العالم الخفي» التي صدرت في أبريل ٢٠٠٢ عن مطبعة جامعة ولاية لويزيانا. هذه المجموعة كانت قد رشحت قبل الطبع « لجائزة والت وايتمان» وفازت بها لعام ٢٠٠١. كانادي نشر أيضا عام ٢٠٠٠ كتابا هاما في النقد عنوانه «الوحي النّوويّ: الأدب، الفيزياء و القنابل الذّرّيّة الأولى (جامعة ويسكونسن) يركّز فيه على العلاقات بين الفيزياء و الأدب في سياق تطوّر الأسلحة النّوويّة. حصل على درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة روتجرز في ١٩٩٥، و يعمل حاليًا كمعلم خصوصي في منطقة بوسطن،حيث يدرس الأدب، الكتابة ، التّاريخ، الرّياضيّات، الأحياء، الكيمياء و الفيزياء. وفي عامي ١٩٩١ و ١٩٩٢ عمل كانادي في الأردن كمدرس لأطفال العائلة الحاكمة.

١٤- الغوليم: أسطورة يهودية على هيئة إنسان وحين يثبت على جبهته شيء من التوراة يعيش لفترة قصيرة.

الطّوافُ بالمقاهي الثلاثة

سعدي يوسف ★

(١)

يا أنتَ ، العابرَ كلَّ دوائرِ هذي العتمةِ ، دائرةً
دائرةً ،
لتُطوِّقَ عنقي كالأُنشوطةِ ، من مسَدٍ وحريرٍ
حيناً
من فخّارٍ وتهاويلِ جداريّاتٍ حيناً ،من أهدابٍ
خِيطتْ أحياناً،
يا أرضاً كانت ماءً،ياماءً كان الأرض.هنا ترتفعُ
الصلواتُ
نشيداً باسمكَ، أو تنفرغُ الفلَواتُ...أُحَيِّيك،
وأحْييكَ،
وأسألكَ الغفرانَ اليومَ،وأسألكَ النسيانَ
غدا.ستمُرُّ
الدبّاباتُ على ساقيكَ مُجلجلةً في كتمانٍ من
سُرُفاتٍ طينٍ،
وسيمتدُّ رقيمٌ (تشويهِ شموسٌ ثابتةٌ) من رملِ الفاو
وأوراقِ
الحنّاءِ إلى الصخرِ المقدودِ ربايا وطرائدَ من
آشور.أنا أسألكَ
المغفرةَ،الهدأةَ،شكّلتَ جبيني بالوسمِ،وعلّقتَ
ذراعي
اليسرى بالكُلاّبِ،وقُلتَ: أُحَمِّلُكَ الآنَ دمي.
ما كنتَ صغيراً لتكونَ كبيرا. أنت الإسمُ الأولُ
والمُوئلُ.
أنتَ عدُوّي مُذ كنتَ،صديقي مذ كنت...ستأتي
أسرابُ
الطيرانِ الحربيِّ مجلجلةً تحتَ سماءٍ من صَهَدٍ

* * *

سيكونُ هواؤكَ محتقناً بالبارودِ ومختنقاً ،لكنكَ
تبحثُ عني،
أنا، اسمكَ،كي تقتلني. الدبّاباتُ تُبدِدُ
جِلدَكَ،والطيرانُ
الحربيُّ يمزّقُ أهدابَكَ،لكنكَ ملدوغاً تتبعُني كي
تسلخَ أجفاني؛
وتُمزِّقُ أضلاعي كي تأكلَ قلبي.لستَ الآنَ الطيرَ
المرموقَ
عصائبَ...لستَ النسرَ القادمَ من حِمْيَرَ ،
لستَ
الهُدهدَ، لستَ حمامةَ نوحٍ، لستَ الرخ...فمن
أينَ أتاكَ
اللونُ الميّتُ هذا؟ من أين أتتكَ القَصْباءُ لتبريها
صعدةَ
رمحٍ؟ أنتَ هنا اللحظة. تَغفَلُ عمّا ترسُمُه
سُرُفاتُ
الدبابات،وتَغفلُ عمّا يمحوهُ الطيرانُ الحربيُّ، ولا
تَغفَلُ
عني...فَلْتَهدأْ ،أرجوكَ ! اهدأْ، واتركني أتمرّغْ
في غُصصِ
الأحلامِ،اتركْني أتمرّقْ قصصَ الأعوام...أنا
ابْنكَ، صِنْوُكَ،
حاملُ أختامِكَ في جيبِ الصدرِ، وعنوانُكَ حين
تغيبُ طويلا.

★ شاعر وكاتب من العراق

لا!لا تبتلع الدبابات كما تبتلعُ الملحَ، ولا تمسحْ بالسّعفِ
الطيرانَ الحربي... وأنصِتْ لي في ضجّةِ هذا الوادي الهامدِ:
هل تسمعُ شيئاً؟ هل تهجسُ ما يفعلُهُ النملُ هنا تحتَ جذورِ
النخلِ؟ هل الماءُ يسيلُ من الصخرةِ؟
يقطر... يقطر...
يقطر...،قلتُ لكَ: اسمعْني! ذاك دمي يتقطّرُ في الهدأة. نبضي هو ما يفعلُهُ النملُ حثيثاً تحتَ جذورِ
النخل...
اسمعْني!

(٢)

مقهىً على «باب الزُّبير»...
تُقابلُ المقهى من الجهةِ اليمين، الشّرفةُ الخشبُ التي جاءت
من الهند البعيدة. واليسارُ يضمُّ مكتبةً ودكّاناً لبيع الخردوات.
وأنتَ حين تكونُ في المقهى ستشربُ شايَكَ المألوفَ، ثم تقومُ
مبتهجاً، لتدخلَ غرفةَ البليارد:
طاولةٌ
وعشبٌ أخضرٌ
وكُراتُ ألوان...
ستُلقي نظرةً عجلى، وتمضي نحو زاويةٍ
تراقب...
أنت لا تستعجلُ الأشياءَ
والناسُ الذين رأيتَهم في غرفة البليارد لا يستعجلون؛
وسوف يدخلُ آخرون الغرفة...
الساعاتُ تمضي
والهواءُ الرطْبُ يدخلُ في القميص ويستقرُّ حرارةً منقوعةً في الصدر.
أنت تراقبُ:
المتفرجون تكاثروا في غرفةِ البلياردِ
لكنّ الذين تَقاسَموا كلَّ العِصِيِّ تبادلوا الأدوارَ
ظلوا، وحدَهم، في لعبةِ البلياردِ، يقتاتونَها
كرةٌ هنا حمراءُ
أخرى بَعدها سوداءُ
واحدةٌ تُلاحقُها العصيُّ، وحيدةٌ بيضاء...
كان اللاعبون يُداولونَ عِصيَّهُم وكُراتِهم
لاهينَ عمّا تفعلُ الأشياءُ
لاهينَ عن متفرجينَ رأوا في لعبةِ البلياردِ لعبتَهم؛
وإنْ شئتَ الحقيقةَ قال أربعةٌ من الشبّانِ همساً:
غرفةُ البلياردِ ليستْ ثُكنة...

....

....

....

ما أغربَ المقهى على «باب الزُّبير»!

(٣)

قِعْبٌ من سامرّاء. البئرُ، المطويُّ كقنبلةٍ في النسيانِ، يفوحُ قليلا.
هذي جَفَناتي و نذوري. سنبيتُ الليلةَ في الصحنِ. وفي منتصَف الليلِ
نُراوغُ ذاكَ القيِّمَ كي نهبطَ في البئر. الليلُ نحاس.سترنُّ خُطانا بينَ النجمِ وقلبِ الأرض.سنهتفُ:تحيا الحريّةُ!ثمّ نُدَلّي حبلاً ونلوذ بهِ حتى
نلمسَ قاعَ البئر...، النسوةُ جئنَ هنا من كلِّ

ضواحي بغدادَ ،
النسوةُ بالأسودِ والوشمِ الفيروزِ وأغنيةِ الموتى ،
والنسوةُ يدعونكَ يا غائبُ،
يا ساكنَ رضوى، يا مُطْعِمَنا عسلاً
وفراتا.سنبيتُ الليلةَ في الصحنِ،
فلا تطرُدْنا من مَلَكوتِكَ، لا تتركْنا لذئابِ البر.
يتامى نحنُ،
ضعافٌ ، وذوو أطفالٍ، فارحمْنا يا ساكنَ
رضوى، أغمِضْ عينيكَ
الجوهرتينِ، ودعْنا نهبط في البئر. ستعرفُ من
رائحةِ الحبلِ الجُوتِ
منازلَ حَيرتِنا.لسنا سفهاءَ ، وأعيُنُنا سُمِلَتْ
منذُ قرونٍ
في حربٍ ظالمةٍ ، عبرَ قُرىً ظالمةٍ . لن نحلمَ حتى
بندى كفَّيكَ .
فنحن خرجنا من أجداثٍ كي ندخلَ أجداثا. لا
أكفانَ لنا ، لا صلوات.
لا آسَ ولا سدرَ ولا كافور. مباركةٌ طلْعتُكَ ،
اسمعْنا يا سبطُ
هنا ... في قاعِ البئرِ ستسمعُنا. هل تعلمُ ، يا
سبطُ، بأنّ قنابلَ
B52 ، وقذائفَ مدفعنا الهاوتزر ، ذرَّتنا في الريح
غباراً من لحمٍ وعظامٍ؟
هل تعلمُ، يا سبطُ، بأنّا كنّا جوعى وعُراةً حينَ
قُتِلْنا ؟ هل تعلمُ
يا سبطُ ، بأنّا حينَ ظمِئنا أُورِدْنا بنزيناً ثم رُمِينا
برصاصٍ يشعلنا؟
تحيا الحريةُ!في «الفاوِ» شربنا الغازاتِ السامّةَ
حتى ذابت أعيُنُنا
كالشحمةِ في القيظِ، وفي كردستانَ أكلْنا لحمَ
الأكرادِ على السيخ.
إذًا، نحن وحوشُ الكونِ، بقايا اللهبِ المتدافعِ من
جوفِ التنّينِ ، ضِباعُ
الغاباتِ المنسيّةِ في كتبٍ بائدة... هل تسمعُنا يا
سبطُ؟ وهل تأذَنُ للذئبِ
بأنْ يغدو حمَلاً في لحظةِ إيمانٍ ؟ هل تأخذُ منّا
أنفُسَنا؟ إنّا ، يا سبطُ،
التوّابونَ، وإنّا يا سبطُ، الكذابون. فهل تأخذُ يا
ساكنَ رضوى ، اليومَ ،
بأيدينا؟ هل تمنحُنا نفحةَ روضٍ ورضى ؟
كم كان عراقُ الوهمِ جميلاً !
تحيا الحريةُ !
حبلُ الجُوتِ تدلّى.
والأنشوطةُ مُحكَمة.
والبئرُ يساوي نصفَ المتر...
سلاماً !

(٤)

مقهىً على «شطّ العرب»...
قد كنتُ ذوّبتُ المرارةَ في فمي مُتمطِّقاً
بالشاي...
كان النهرُ أبيضَ
ثَمَّ أشرعةٌ ، ولمحٌ من نوارسَ لا تُطيقُ البحرَ
(رامبو قال ...)
كان النهرُ أبيضَ
والنخيلُ هو الذي نلقاهُ في اللوحاتِ حسبُ،
أتحسَبُ الدنيا مُضيَّعةً ؟
أريدُ الآنَ أن أُحصي الدقائقَ:
تحتَ كالبتوسةٍ جلستْ فتاةٌ فجأةً. في البُعدِ يمْرُقُ
زورق ، والقطةُ
السوداءُ تخمشُ جذعَ صفصافٍ تهدّلَ شَعرُهُ في

الماءِ . كان البـارُ
عبرَ الشارعِ الكورنيش أعلنَ نورَه. بحّارةٌ (جاءوا من النرويج؟)
يفتتحون ليلتَهم. تهلُّ الهندُ بالسمبوسك. السفنُ الثلاثُ لشرقِ إفريقيّةَ
ارتعشتْ قليلا. كانت الأمواجُ تعلو. أين نذهبُ في المساء الماثل؟ الشايُ
الذي أهملتُهُ ما زال منتظِرا. وعبرَ الضفةِ الأخرى أرى سيارة. شفتي
تُدغدغني.تكون الشمسُ لِصقي.أَلْمسُ الكرسي.
نورٌ في الهواء يَشيع.
بعد غدٍ سيحملُني القطارُ إلى محطاتٍ وراء النهرِ .
موسكو ربّما...
....
مقهىً على «شط العرب»...
كانت تماثيلُ الجنود (وأقرأُ: الضبّاط) تصطف.
الوجوهُ قبيحة. وإشارةُ
الأيدي إلى إيرانَ أقبح. وحدَه، بَدرٌ، تُسَوِّرُهُ
مزابلُ يومِهِ العادي...
لن تأتي الحمائمُ كي تحطَّ ، ولو لتذرقَ ، فوقَ لِمّتِهِ الخفيفةِ،
سوف تأتي الطائرات. وسوف تنقضُّ الصواريخُ البعيدةُ بغتةً في هدأةِ الجندي.
تلك الساعةُ الدقّاقةُ السوداءُ (جاء بها إلينا أرمنيٌّ)
سوف تعلو في الهواءِ
(كأنها من صُنعِ سلفادور دالي)... لم تَعُدْ في بصرةِ البصريِّ
أروقةٌ ، ولم تعدِ القناطرُ (وهي من جذع النخيلِ) صراطَنا نحوَ السماءِ.
الليلُ مُنقَضٍ...سنسكنُ في مقابرنا. أليس اليومُ أجملَ؟
غَنِّنا يا قاطعَ الأوتارِ، غن...
الليلُ مشتعلٌ بنيرانِ القيامةِ، والضفافُ مليئةٌ بمسابحِ الألغامِ، والأسماكُ
صارت تأكلُ اللحمَ المدوِّدَ مثلَنا.
غنِّ، «المقاهي أغلقتْ أبوابَها»...
غنِّ!

(٥)

الليلُ ببغدادَ يجيء سريعاً . الليلُ ببغدادَ يُقيمُ طويلاً . منذ قرونٍ
والليلُ ببغدادَ يجيء سريعاً ويقيمُ طويلاً . سيقولُ الحدّادون سئِمْنا
العيشَ، صناعتُنا السيفُ ، وصنعتُنا الضَّعفُ . يقولُ النجّارون
سئمنا العيشَ، صناعتُنا التابوتُ . يقولُ الحذّاؤون سئمنا العيش،
صناعتُنا جزماتُ الجيش. يقول الشعراء سئمنا العيشَ ، صناعتُنا
أصباغُ الوجه. يقول أطبّاءُ المستشفى نحن سئمنا العيشَ ، صناعتُنا
أن نصلمَ آذاناً أو نجدعَ (مثل زمان الحَجّاجِ) أنوفا. ويقول الحلاّجُ:
تُرى ، هل صار الحلاّجُ الناسَ جميعاً ؟
قمرٌ يتطاول. والنجمُ تضاءل. أين منائرُ وادي الذهبِ؟ الخيلُ مُطهَّمةٌ،
والناسُ سواسيةٌ، والحجرُ الأسودُ في البحرين.
كأنّ سماءً من قصديرٍ
تُطْبِق. يا أخبارَ الصحفِ الأولى، يا أشجارَ السبيِ ، ويا أرصفةَ النفي...
الليلُ ببغدادَ يجيء سريعا. أسرعَ من صاروخٍ

قيامتنا، أسرعَ حتى من صاعقةِ الرؤيا. أحياناً نتذكرُ أنّا بشرٌ، أنّ لنا ، كالحيوان، عيوناً ...
أنّ لنا أطرافاً تتحركُ أيضا. نحن بلا أسماء...لماذا تُرخين ضفائرَكِ الأبنوسَ
على زندي؟ ولماذا يتمشّى زندُكِ هذا العاجُ على شفتيَّ؟ لماذا ترتعشين؟
ألِلَذّةِ ترتعشينَ؟ أنا أغمضتُ العينين وأعطيتُكِ أجنحتي. سنسافرُ،
قولي: سنسافر...قولي إن الناسَ يعيشون على القاراتِ القمَريةِ كالناس.
وقولي إن لديهم أروقةً وحدائق... سوف تهدهدني كلماتُكِ حتى الموت.
الموجةُ تتلو الموجةَ
كان بدجلةَ بيتُ الساحرةِ. الضفةُ العاليةُ اصطفقتْ بالماءِ الأحمر. سوف
نشيِّدُ عاصمةً ، ونمدُّ جسورا.
لكنّ اللوحةَ تهتز...
اللوحةُ وهي على الحائطِ تهتزُّ ،
ونسقطُ منها. أنت. أنا . نسقطُ منها. ها نحن غريبانِ هنا ، ها نحن فقيرانِ
هنا ، يُرعدُنا البردُ ، وينهشنا الجوعُ ، ويهتكنا الجرَبُ الضاري
مثلَ كلابِ البدوِ ،
سلاماً يا أرضَ الثمرِ الأولِ
يا أرضَ الطينِ المعجونِ بآلهة...
يا نبعَ الريحانِ
سلاما...

(٦)

مقهىً لـ «سيدوري» على البحر:
السفائنُ ألقتِ المرساةَ فجراً ، وهي تنتظرُ المساءَ ليلتقي
البحّارةُ الحكماءُ تحتَ سقيفةِ المقهى. و سيدوري تهيّءُ منذُ
أزمانٍ ، موائدَها، وتمشّطُ شَعرَها ، وتُحاورُ المرآة...
في الأفقِ البعيدِ سلالمٌ تَرقى وأبخرة.
ستَنبتُ ، بغتةً ، صفصافة.
قصبُ السقيفةِ كان مضفوراً ومؤتلقا.
زلابيّةٌ سقيفةُ ذلك المقهى...
وخمرٌ في الجِرارِ
وفي الجفَناتِ ترغو ، حرّةً ، جُعةُ الشعيرِ
وفجأةً، نادى المُنادي:
أين سيدوري؟
وعادَ الصوتُ يطفو كالنوارسِ :
أين سيدوري؟
وسيدوري تهيّءُ منذُ أزمانٍ ، موائدَها ، وتمشطُ شَعرَها ،
وتُحاورُ المرآة...
سيدوري ، ستُجلِسُ ، في المساءِ ، الكونَ
سوف تكونُ ربّتَهُ
وساقيةً تُجالِسُ أهلَهُ ، البحّارةَ الحُكماءَ
سوف تقولُ سيدوري نُبُوءتَها
وتُعلنُ صوتَها
أعلى من الصفصافةِ الأولى
وأعلى من سلالمِ ذلكَ الأفقِ البعيد...
وسوف يجلسُ حولَها البحّارةُ الحُكماءُ
في أسمالِهِم
وعلى جدائلِهِم بُروقُ البحرِ ، والملح...
....
....
....
السفائنُ سوف تُقلِعُ مرةً اخرى...

كمال ابوديب★

الجميلةُ في قناعها المرمريّ

- ١ -

ذلك الأحدُ
حين شفَّ الكلام،
وباحت بما لا يباح تعاريجه وانكسارا ته،
واستكانت إلى دفء كفَّيَّ كفَّاكِ،
وارتعدت شفتاك
للمسة أنملة عاشقةْ،
كان ضوء بعيد، يسربله السحرُ،
يرهج مقتربا، نائيا،
غجريا، مغاوي
في سماوات عينيك،
عينيك،
ذاك الفضاء البدائي،
متَّشحا بائتلاقات بحر من الحسن.
كنت تعيدين كل الحكايات،
يا امرأة قنَّعتْ جوع أحلامها بالحكايات،
عن عالم
لا مكان لرعدة عشق ووهج احتقان بريح الشبق
فيه.
لا دفء، لا توق، لا سغباً
لا احتراقا بنار التلمُّظ،
لا فتنة، لا ألقْ
لا ضنى، لا قلق.

كان، أيضا، سواد غريب يثرثر في مدِّ عينيك،
ينكر ما يدّعيه الفم العندميُّ
ويرمي شباكا بدائيّة حولنا
تأسر الجسدين اللهوفين في غابة من رماد الكلامْ
وكان الكلام
شرَكا من ضنى وهيامْ.

ثُمَّ كانت أنامل إمرأة
تتوهج في سحر إيقاعها
بمساءات «ساتي» وسوناتة تحت ضوء القمر.
كان ضوء القمر
يتهدَّج في مدِّ عينيك،
مؤتلقا، خابيا، مفصحا، حائرا
بين أن يتعرّى ولا يتعرّى.
وكنتِ سماء وضوءا وجمرا.
كنت سماء قصيّة.
كنت أغنية لم تُغَنَّ،
وحلما يكفِّنه الخوف،
حلما تحجَّر في رحلة الزيف.
كنت الضحيَّة، كنت الضحيّة
في عوالم يمتاحها الآخرون،
وقربانها أنت، مذبحها أنت،
يا امرأة نسيت أن في طيب سروالها امرأةً،
فتنةَ امرأةٍ
وحنينَ امرأةْ
وكنوزَ امرأةْ
وجنونَ امرأة.

★ أستاذ كرسي اللغة العربية وآدابها بجامعة لندن.

أنت ترْبُ الرجال، كما تدّعين.
أنت مثل الرجال، كما تدعين....
ولكنَّ عينيك،
رعدة كفيك في دفء كفّي،
وهج الأناقة فوق البهاء الذي زخرفته يداك،
البهاء الذي دلَّلته يداك
لموعدنا،
شعرك الغجريَّ، الفلوت، الصقيل، المعربد،
ثغرك، مؤتلقا بالتلاوين،
ثغرك، مكتنزا، مترفا، يقطر الجنس من وهجه –
كل شيء عليك وفيك ومنكِ
يعربد عشقا أمام افتراعات عينيَّ
يفرش أسرار جوع عريق تبرعم بين صخور الجبالْ
منذ كنت صبيَّهة
تتغندر في زيِّها المدرسيِّ وتحلم أن فتى ساحرا
ذات يوم سيهصرها في جنون الشبقْ
ويقطف حلوَ الجنى من تلافيف مغناجها
من تلافيف أفنائها
سُرَّة حلوة، طيبَ نهدين صلبين،
تكويرتين كقوسَيْ سماء على أفق مبهم،
غابة غضة بين فخذين بكرين،
فستقة ناضجة،
وعذراء بنت جبال، كوعلة عشق، على وجهها هائجة
بين صخر وبحر وغابات أحلامها الراهجة.

– ٢ –

أنت أفق بهاء، ووعد، وعربدة في الدماء،
أنت سحر السماء، وسر السماء،
أنت بعض النساء، وكل النساء، وزين النساء،
ومسك النساء،

وأنا العاشق المتعبد في سحر عينيك،
يعصف بي شبق لاحتضانك، للغور فيك، لتفتيح
آفاقك المغلقات،
وتفجير أسوار هذا البهيِّ الذي يتكوَّر
متَّشحا بالصلابة ما بين فخذيك،
للغوص من أجل دُرَّتكِ المقفلة
في محارة موت طويل، وكبت عريق،
ورفض لرعدات أعراقك المثقلة.
درَّةٌ أنت لا صدفَة

فلماذا تصرِّين أنك محض محارة
وقشرة كلس وقطعة مرمرْ
وقلب تحجَّرْ
في صراع المسافات من أجل بيت، وزوج،
ومنبر.

درة أنت، لا صدفة،
ويدي تعشق الغوص من أجل درة
تتشرنق في القاع، راضية، ساجية.
سأمزق هذا الغشاء الحريري أجتاح هذا الجدار
المحصَّن بالكبت والموت أفتضُّ هذي المحارة
لأحرِّرَ درَّتها الغافية
وأصقلها بيدي، بدفْء لساني، بجوعي، بعشق
يلألئ ألوانها الفاهية
ثم أخرزها عقدَ عشق وموت وحمَّى وأسطورة
مجدليَّة
سأغوص لأنقذ درَّتك الكوثريَّة.

يا امرأة
نسيت أنها امرأة،
سوف يفاجئك العشق يوما،
وتعصف فيك أعاصيره، وتعربد أوجاعه ولظاهُ،
وينهار هذا الجدار المطيَّن بالزيف والقهقهات
وريح التجارة
وثرثرة العبث المستلذ، وسحر العبارة
ستلوبين، مثل المصاب بحمّى، على مقعد لا

يطاق،
وما بين أغطية لا تطاق،
وجدران بيت تسحُّ كوابيسها بالمرارة
لا تطاقُ
بيت تسحُّ كوابيسه بالمرارة
لشباب تبخَّر في رُدُهات المبيعات في صفقات التجارة
دون رعدة جنس وبوح ولهفة
وانتعاظ لرجفة ثغر على حافتيْ سَرَّة هائجة.
بلى، ستلوبين يوما،
وتعودين طفلة عشق تتوق إلى عاشق يستبيها
ويمتاح من ضفَّتيها رحيقَ البكارة.
يا امرأة،
يا لظى جسد مرعب، مارس الحب في سُرُرٍ مضجرة
ياامرأة
يا لظى جسد مبهم، مارس الجنس في سرر مطفأة،
دون حب،
وتعرَّى لعينين، أسلم كثبانه وبواديه، دون اكتراث، لريح الذكَرْ
واستفاض، وأنجب نسلا، وأرضعْ
سنين، ولكنه ظل بكرا، بريئا، مُقَنَّعاً

يا امرأة،
يا لظى جسد مرعب،
إن فيك، هنا، في توهج عينيك بالحلم،
في هفهفات يديك على جسدي، ما يبوح بما لا يباح
وإني لأشتمُّ في عمق هذا البهاء عبير الجراح
وإني لأقرأ هذا المدى العندميَّ على شفتيك،
وأشتفُّ في رعشة تخترقْ
هذه اللحظة، الآن، نهديك، ما يتضوَّر خلف الجدار المطيَّن بالموت،
بالقهقهات البريئة، بالعبث المستحب،وريح التجارة
وفراغ العبارة.

يا امرأة،
إن فيك لَحُمَّى جسدْ
إن فيك لَهندا ودعدا ولبنى وليلى ونعما وأسماء،
فيك هجير الصحارى
وفيك جنون البراري
وفيك هيام العذارى
وفيك ارتعاد العذارى
وهجير الصحارى

إن فيك جنون البراري
وفي شفتيك تلمُّظ أنثى تداري وتنكر كاذبة ما تداري.

يا امرأة
ياجمال امرأة
وجنون امرأة
ورياء امرأة
ومتاه امرأة.
يا امرأة،
تكذب الشفتان
ولكن عينيك لا تكذبان،
تكذب الشفتان، ولكن عينيك،
لكن كفيك فوق تضاريس جسمي وعبر متاهات صدريَ
ترتعدان، فلا تكذبان.
يا امرأة
تكذب الشفتان،
ولكن عينيك لا تكذبان.

يا امرأة،
انه العشق يأتيك يوما..
بلى، آه، لكن لعلَّ اللظى يبدأ الآن، آه، ترى، ما

الذي يتغرغر في ضوء عينيك، هل،

أومضتِ دمعة، دمعتانْ ؟
ياامرأةً
ياجنون امرأة
نسيت أن في طيب سروالها غابة تحترقْ
بالشبقْ
ومغارات جنٍّ وسحْر، وكونا من التيه والموج
والمرعبات
يا امرأة،
إن فيك لسحر الحياة، وجوع الحياة،
وفيك جنون الحياة.

يا امرأة،
هي ذي كلمة صاغها عاشق، ونبوءة ساحر
سمَّرته إلى سحر عينيك أوجاعُ عينيك، سمرةُ
وجه مكابر
سمَّرته إلى وهج الجنس في هفهفات يديك على
كفِّهِ
هذه الرائحة
التي تتبخَّر من رعَشات جسدْ
أطفأت ناره امرأةٌ ترتعد

بلى يا امرأة
ياجنونا يعربد في جسدي
إنها لنبوءة ساحر
غار في كل سُمٍّ وكل حنيَّة
من حناياك، واستعرتْ
في حناياه نيرانك البربرية
فأغضّي له الطرف، آهٍ،
أغضّي له النهد،
واستسلمي لأنامله،
أغضّي له النهد واتّكئي فوق أوهامهِ،
بل تعرّي وفوري وجنّي

لاكتساح أنامله، شفتيه، يديه وأعضائه الفاجرة
واعصفي عصف بركانة فائرة
في تلافيف نيرانه ومتاهاتهِ
يا امرأة،

فما كل يوم يغاويك شاعر.

- ٣ -

ذلك الأحدُ
حين شفَّ الكلام، وغارت يد واستكانت يد،
وهمستِ: سأعترف
حين يعصف بي العشق أعترف
لكَ
مثل اعترافٍ إلى كاهن في كنيسة.
سأعترف
حين تفجأني سورة العشق والشهوة الراعفة.

آه، لكن، بربكَ
كيف سأعترف
إن يكن كاهن اعترافي حبيبي؟

ذلك الأحد
قلت: لكن، بربكَ، كيف سأعترف
إن يكن كاهن اعترافي حبيبي؟

ذلك الأحد
كنت أسطورة من رياء وتوق وعشق وجوع ونار
ورعب وثرثرة وادعاء
وكنت تخافين منك
وكنت تذودين عنك
وكنت تذوبين عشقا وسحرا وضوءا
وكنت..

كنت ما لا يقال

كنت أجمل من أن يحاولك الوصف
أجمل من أن يليق بك الوصف.
كان الجمال
يسربل ما فيك أنملة أنملة
ويفرط أسراره عبر عينيك سنبلة سنبلة.

ذلك الأحد
حين شفّ الكلام وباح بما لا يقال
تكوّر، كالحجل المتقنّع بين حجارة جرد بعيد،
وأسلم للموت أحزانه
أسلم للموت أيامه
الأبد.

ذلك الأحد
سوف يبقى إلى أبد لا انتهاء له أحدا واحدا
مثلما كنت، في سحر إيقاعه، وتلاوين أنملها
بمساءات ساتي وضوء القمر،
طفلة أحدا واحدة
لا رجولة فيها،
ولا خوف، لا زيف، لا أقنعة.

ذلك الأحد
أتراك تكونين ثانية، ذات يوم،
كما كنت،عارية، حلوة، مترعة
باللّظى،
باحتقان الجسد،
بالحنين إلى جسد يتّقد؟
أتراك تكونين، ثانية، مثلما كنت
إمرأة تخلع العمر
ترجع نحو طفولة أيامها الوادعة
تشتهي عاشقا يتغندر في طيب أيامها
ويفتّق أسرارها الهاجعة؟

ذلك الأحد
حين باحت يد واستكانت يد،
حين باحت يد واستباحت يد،
هو، في سحر إيجازه،
الأبد.

ذلك الأحدُ

أبدُ

الأرملة السوداء

ليست سوداء، وليست أرملة،
بل هي صنوك يا حبيبتي، يا حمامتي، ويا
عنكبوتي روحي.
مثلك
تخطر في خيلاء مهرة عربية
ترعرعت في نشوة الجبال
وعبق السواحل،
لفارس ذي أذيال حريرية،
عالي النجاد، مترف الإزار.
وعلى مدى البصر
تنشر خيوط سحرها الملولبة
احتباكا وقسوة نسيج ولحمة وسداة
ودوائر دوائر
تبتكر من فتون عينيها الغويتين
وألق ابتساماتها الرجيمة
وخطوها الذي يهز نياط الأرض
فوحَ جنس وشهوة وانتعاظ
ومثلك
تحبك خيوط عذوبة لم تكن سوى لآلهات بدائية
في معابد نينوى وسرَّ مَنْ رأى وطيبة
وأثينا وجزائر أوليس في متاهاته الألف.
العذوبة تقَطر من شهد شفتيها المترفتين حسنا
واكتمالا
والشبق الوحشي الوديع يتسلل كلمات وأحرفا
تتصيد الفريسة
ببراءة طفلة تمرح في ثياب العيد

وبلؤم أنثى لعوب
يَلَذُّ لها صرعُ الفرائس
وتركُها تتوهَّج عشقا وشبقا
وفيضَ شهوة لجسدها المُسْبَكِرِ.
بلى،
مثلك يا حبيبتي،
يادُرَّةً في جزائر الأعماق
لا أرملة ولا سوداء
بل ألق ضوء الفجر
في سواحل قريبة من بزوغ شمس صبية
وزوجة مصون لتمُّوز او أدونيسَ
او لمحمدٍ او عيسى او لفهد
او لنمر ازرق
مع ذلك،
هي الأرملة السوداء
لأنها في حالة ترمُّل أزلية.
فكلما ابتكرت عشيقا لها
ابتكرت له سرير موت
وذرفت حوله دموعا سوداء
برهةً وبعضَ برهة
فيما تمتدُّ عناكبُ أذرعها الألف
تفكُّ أزرارَ عشيق آخر
لرقصة موت جديدة.

حبيبتي، يمامتي البيضاء،
متعةَ جسدي، وجحيمَ روحي.
الجميلة أسميتك ألفَ مرة ومرة
وهأنذا
أختم على سرَّتكِ اسميَ الأخير
قبل أن يتقصف جسدي في سريرك اللعوب
وأنت تحلّينَ سروالَ عاشق آخر
وتقضمين أعضاءه الطرية بأنيابك الألف.

جميلتي، أرملتي السوداء،
تعالي.

■ مراودات

لها، لهن، لكم، للعالم
ولي

أنْ تُراوِدَ نَصّاً / أنْ تُراودَ امرأة

(من أجل الجميلة، التي لا تقرأ، ومن أجلي.)

— ١ —

«اقرأْ». قال الصوتُ الجميلُ، مُلفَّعاً بالوعد.
«وما أقرأ»؟ همس الصوتُ النقيّ، محتشداً
بتقوى الرهبة ورعدة الانتشاء.
وكان ذلك فاتحةَ عصر قُدِّرَ له، بعدها، أن يَغمر
الدنيا بهاءً ومعرفةً وخيراً.

ليس عبثاً أنَّ فعلَ القراءة كان أوّلَ فعل أمره
الصوت الجميل أن يقوم به، في فاتحة عصر كان
لهذا الدين بعدها أن يدخل على ما دخلته
الشمس على مدى ألف ونصف ألف.
ولم يكن عبثا أنَّ فاتحة العصر الآخر الذي سبقه
فملأ الدنيا بهاء كانت:
«في البدء كان الكلمةُ والكلمة روح الله».

لكنه عبثٌ مُدْقِعٌ أنَّ سلالةَ هذا البهاء كله أضاعت
الكلمة كما أضاعت القراءة.

لم نَعُدْ نقرأ.
لم نعد نعرف كيف نقرأ.
ولم نعد نعرف ما نقرأ.

— ٢ —

من أجل أنْ يكون لنا حتى ضِغْثُ حُلمٍ بفاتحة

عصر جديد
ينبغي أن نتعلَّمَ ثانيةً
أن نتهجَّى الأشياء ثانية
أن نقرأ.
أن نعرفَ ما نقرأ
أن نعرف كيف نقرأ
وأن نعرفَ لماذا نقرأ.

فاقرأ (ي).

– ٣ –

أن تقرأ نصّاً هو أن تغاويَ نصّاً.
وأن تغاويَ نصا هو أن تغاويَ امرأة.
القراءة إغواء يقتضي موهبة تقتضيها كلُّ مغاواة: براعة الملاطفة، و لطافة الاقتراب، ومهارة اللمسة وخفَّتها، ونفاذ العين والبصيرة، ورهافة الحدس بما قد تبوح به كلُّ رعشة عابرة، واستجابة وامضة، وكلُّ رغبة مقنَّعَة برهبة، وفطنةٌ للإشارات الخفية، واللمحات البارقة، وتفهُّم وأناة، والصبرُ على الصدِّ والتمنُّع بل وعلى الرفض أيضاً. ثم القدرةُ على اقتناص البرهة الحاسمة، حين يومض ألقُ التجلّي، والاندفاعُ إلى الأعماق في لمحة برق.
لكنَّ الإغواء أيضاً يقتضي إرهاف حسٍّ باهر لارتعاشات جسد المرأة التي تغويها وقراءتها قراءةَ مَجَسَّات فراشة حمراء تتلاعب في روضة ألوان وأزاهير: متى تكون رعشة اليد التي تمسُّها بأناملك رعشةَ رغبة تكاد أن تفيض بك ولك وعليك، ومتى تكون رعدةَ اشمئزاز وقشعريرةَ نفور من لمسة كريهة وجسم لا يطاق. وقراءتك النصَّ كذلك أيضاً : تلمس كلمة أو صورة فيه فتنفر مقشعرَّة، ولا تفصح لك عن شيء يفيض على قلبك نورَ إلهام. وتلمس صورة ثانية فترتعد ارتعادة جسد يفتح لك مغاليقه لتدخل فتفيض به، وتفيض منه، ثراءَ دلالاتٍ وكنزَ اكتشافات وتحولات في أغواره وأغوارك.
والقراءة فعلُ ولوج، كما أن إغواء امرأة ولوج إلى الأغوار. سعيٌ للدخول و تحريكِ استجابة رخية راضية، تهدهد الجسد وتميل به إلى استرخاءٍ مع التوقُّد، واستكانةٍ مع الوهج.
كذا إغواؤك النصَّ الذي، بَدْءاً، يغلق أطرافه وأعضاءه على كنوزه ويضمُّ حوافيه على أسراره وألغازه.
وأنت لا تغوي نصاً بحق وتبلغ الغاية من ذلك إلا حين يكون قد باح لك بكل ألغازه. كذلك لا تغوي امرأة إلا إذا فاضت عليك بكل ألغازها.
لكنْ رويدَكَ، رويدك،
هل قلتُ : كل ألغازها ؟
لا.
لا شيء، لا أحد، يصل إلى ألغاز امرأة كلها
كذلك القراءة : لا تصل أبداً إلى ألغاز النص كلها.

– ٤ –

لمسةٌ رهيفة هنا ولمسة رخيَّة هناك، وعِطْفٌ ينثني، وأنامل تستريح على أنامل، وإيماضةُ لهفة في عينين ساحليتين يختلج لها القلبُ ويرعش لها الجسد.
وكما أنك تلج النص فلا تجلو غوامضه وتستخرجها استخراج درة من محارة، كما اعتقد الناس لقرون طوال، بل تغور أنت في ثناياه، وتندرج في حناياه، وتحتويك أعضاؤه، كذلك تأخذك امرأة إلى حناياها، فتغور في متاهات أعمق، وغوامض أشد التباساً وإبهاما، ولا تجلو الخفايا وتخرجها إلى نور ساطع.
والقراءة غور إلى حنايا المُبهمات يتلوه مزيد من الغور، وعباءات تسربلُ المزيد من الجسد والقلب والروح، بلذة نسمِّيها لذة الاكتشاف، وهي

بحقٍ لذة الغور والانغمار.
إمرأةٌ تفيض عليك فتزيدك انغمارا
ونصٌ تلجُه فيحتويك ويزيدك انغمارا.
وأنت تعاني وَهْمَ هزَّة التجلّي، فيما أنت تعيش حقيقةَ نشوة الغَوْر إلى الأعمق فالأعمق.
كأنك تغور إلى رَحِمٍ من جديد.
رحم لا قاعَ له ولا نهاية.
رحم امرأة
رحم الوجود
رحم الموت.

— ٥ —

تقرأ امرأة
فتقرأ نصّا.
وتغاوي نصّاً فتغاوي امرأة.

أَوَليست المرأة، في نهاية المطاف،المطافَ الذي لا نهاية له ؟
أَوَليست المرأة النص الذي لا بداية له ولا انتهاء؟
أَوَليست المرأة أجملَ نص في الوجود، وأكثر النصوص إبهاماً وفتنةً، وانسحاراً وفيضاً، ونشوةَ كشفٍ ومتعةَ أخْذٍ ورحابةَ احتواء ؟
أَوَليست المرأة أرحبَ شيء في الوجود احتواءً ؟
أَوَ لم تُسَم الأنثى «حوَّاء» لأنها تحوي كلَّ شيء وتحتوي كل شيء، فوُصِفَتْ بصيغة المبالغة من فعل «حوي» ؟ : حوى = يحوي فهو حاوٍ وهي حاوية وحوّاء ؟
بلى إنها لَكذلك.
بلى إنها لَ حوّاء.
بلى إنها لَ النصُّ الأرحبُ احتواء.
التي يليق بها أن تَسَمّى «الرَّحِيبة».

بلى إنها لَكذلك
ويا سِحْرَ ما هي.

ويا نِعْمَ ما هي..

مراودات

لها، لهن، لكم، للعالم
ولي

أنْ تُراوِدَ نَصّاً / أنْ تُراوِدَ امرأة

(من أجل الجميلة، التي لا تقرأ، ومن أجلي.)

— ٦ —

فجأة، يأتلقُ في البال أبو تمّام، مُنْشِداً في شفق بغدادي أسيل، في مكان ما على ضفاف دجلة، والمساء غيهبٌ سحري، والشعر يغويه بفتنة النغم ونشوة الايغال :

«الشعرُ فرْجٌ ليست خصيصتُه
طولَ الليالي إلا لِمُفترعِهْ»

ومن مكان قصي، من على شفاه بحيرة البجع في حديقة وُسْتَر كولِدْجْ المترفة، ذات صباح مبهم بالضباب، يهمس له كمال ابوديب، وهو يحلم بعينين براقتين تأتلقان بنشوة الرغبة:

«والنصُّ فرْجٌ ليست خَصيصَتُه
طولَ الليالي إلا لِمُغْوِيْهِ
يَمْتاح منه أسرارَ عُذْرَتِهِ
وينتشي من سنا تَجَلّيهِ
وَيَرْشُفُ السحرَ من غوامضه
ويجتلي مُولَعاً مَراميهِ
يُغْوي ويُغْوَى كِلاهُما، فَهُمَا
بدءُ اجتياح، والمُنتهى فيهِ
كلاهما والحّ مُراوِدَه
ومُوْغِلٌ في معارج التيهِ

يراود الخِلَّ عن غياهبهِ
ويكتوي في لظى مطاويهِ
ويُهْرِقُ الروحَ في مَساربهِ
ويستبيه رؤى مَساريهِ
كما اسْتَبَتْ غَنْجٌ في تمنُّعها
مولَّها أغْلَسَتْ مَعانيهِ
كلاهما هائمٌ بصاحبهِ
لكنَّهُ مُبْهَمٌ في تَجَلّيهِ ».

– ٧ –

القراءةُ مُراودَةٌ والعشق مراودة. والمراودة أجمل ما ابتكره الإنسان من فنون لِيلِجَ بها غياهبَ المبهم، والسحريِّ المدلهمّ، والملفع بالإشارات المضللة، وليكتشفَ النبع الذي منه فاض كلُّ شيء نشوةً ومعرفة.

قرأ آدمُ جسدَ حوَّاء نصَّاً مبهماً
يُفْصِحُ بإشارات من ورق التفاح
تكتمل في الثمرة الناضجة
بين الفخذين.

فكانت التجربةُ العظمى في التاريخ، وكانت نشوةُ الاكتناه، ولذَّةُ الاكتشاف ثم غبطةُ الولوج، ونعمةُ الخروج. خرج الإنسان إلى الأرض، إلى التاريخ، إلى معرفة الجسد – أصل كل معرفة، وغاية كل معرفة، ومنتهى كل معرفة.

و لم يكن شيءٌ من هذا كله ليكونَ لولا أنها بسحرها راودَتْه، وقرأتْه نصَّاً مفصِحاً دونما التباس.

– ٨ –

الغاوون.
وما أدراك ما الغاوون.
الذين تغويهم الإشارات والعلامات واللمحات، والأشياء والعوالم المغلقات. غاوون هم لا ضالون، ولذلك عطف عليهم بالهُيام، و لم يقل «الضالون». ولذلك أيضاً ميَّز الغوى عن الضلالة فقال : «ما ضلَّ صاحبك وما غوى».

والغاوون هم الذين يتَّبِعون الشعراء، أي هم الذين تغويهم كلماتهم ونصوصهم، فتراودهم ويراودونها. هم قرّاء الشعراء ومستمعوهم ومتلقوهم. ولذلك لم يقل : «الشعراء همُ الغاوون»، بل قال «الشعراء يتّبعهم الغاوون». فالقراءة مغاواة و مراودة وانغواء.

القراءة غواية
والكتابة غواية.
«الشعراء يتبعهم الغاوون»؟
لم يُعرفْ للكلمة معنى قطعيٌّ خلال ألف و ٥٠٠ الآن ندرك بعض ما هي. لا كلَّ ما هي.

– ٩ –

أنْ تقرأ امرأةً
أنْ تغاويَ نصَّاً
هو أنْ تراودَ سحراً مبهماً واحدا، تتعدد تجلياتُه، وجوهره لا يتعدد. وهو جوهرُ شبقِ الاكتناه والاكتشاف والتجلّي والمعرفة.

لا معرفةَ دون مراودة وإغواء وغواية.
ولا قراءةَ مبدعةً دون أن تراود النص عن نفسه، ويراودك عن نفسك.

تقرأ نصاً / تغاوي امرأة
فتفصِحُ عن غياهب روحكَ وجسدك، بقدْر ما يفصح لك النص والمرأة عن غياهبهما، بل بقدر أكبر بقليل منهما. فالنص والمرأة يظلان أشدَّ انحجاباً حتى في ذروة الإفصاح. أما أنت، ففي كل حرف تبوح به عن النص، وفي كل لمسةٍ ورعشةِ عينٍ لامرأة، تغدق مما في روحك وجسدك وقلبك فيضَ أسرار. فالعاشق والقارئ يبوحان بأكثر مما يبوح به المعشوق والمقروء. لأنهما ينطقان. والنطق بَوَّاح.

- «لا، لا»، يقول الصوت :
تراود، لكن لا عن «نفسه» بل عن.... غياهبه.
فالنص لا نفسَ واحدة جوهرانية محضاً له، بل هو دائماً فضاءُ إشارات واحتمالات وتكاثر وتوالد، وتَحَلْزُنُ مبهماتٍ وتعثكلُ دهاليز، كلما أضأتَ واحداً تعثكلت منه دهاليز أخرى. وأنت لا نفسَ واحدة لك بل أنت فضاء إشارات ومعارج تيه.
تراود، بلى. لكنْ عن نفوس كثيرة فيكما- النص وأنت، المرأة وأنت - لا عن نفْس وحسب، وعن معارجَ تتوالد إلى معارج، لا عن درب ناصع مضاء.
كذلك أيضاً تراود امرأة وكذلك تراودك امرأة، فلا يكون كشفٌ وجلاء ناصعان ثابتان، بل فيوضُ لذة ومتاهات، وينابيعُ طيوفٍ وغلالات.

- ١٠ -

كما أن ثمّة امرأةً أنثى
وامرأةً ذكراً
وامرأة خُنْثى
كذلك ثمة نصٌّ أُنثى
ونص ذكرٌ
ونص خنثى.
ولكلٍّ منهنَّ، ومنها، مدخلُه وممرّات الأنامل المراودات إلى حناياه.
نص لغته تنفصم عن رؤاه
أو إيقاعه عن صوره.
ونص لَيِّنُ الروح خشنُ الكلام،
عَضْبُ النسيجِ لا رونقَ له ولا ماءَ فيه.
ونصٌّ هو النصُّ الأمثلُ : النصُّ - النصّ.
لكن،
كما المرأةُ - المرأةُ لم تكن بَعْدُ
إلا في حلم رجل أخذ بلبِّه الجنونُ
لم يكنِ النص - النص بَعْدُ
إلا في خيالٍ عصفت به حُمّى الأوهام وأبالسةُ التخاييل.

مراودات

لها، لهن، لكم، للعالم
ولي

أنْ تُراوِدَ نَصّاً / أنْ تُراودَ امرأة

(من أجل الجميلة، التي لا تقرأ، ومن أجلي).

- ١١ -

أن تغويَ امرأة غيرُ أن تغتصبَ امرأة.
أن تغوي نصاً هو أن تستميحَه وتستعطفه أن يجلوَ لك، ويفتحَ عليك، ويأذنَ أن تلجَه ويحتويك ويضمَّ ضفاف سحره عليك.
وأن تغتصبَ نصاً هو أن تنتهكَه بجلافة قوتك، فيغلق أطرافه على أسراره ولا تمسُّ أنت غيرَ جلده المُزْبَئِرِّ تمنُّعاً واشمئزازا.
ومثله أن تغتصب امرأة.
أمّا أن تغويَ امرأة
فذلك أوْجُ الفنِّ
وسرُّ الأسرار
ونشوةُ النشوات
وسِدْرةُ المنتهى......

- ١٢ -

لكلِّ امرأة مُقتَرَبُها ومذاقها ومدخلها، والنقاط الحساسة في جسدها التي تجعل الجسد يرتعد لذة، فيفيض عليك بأفانين سحره ونشوته، حين تجدها فتناغيها وتراود غياهب الجسد بها.
ولكل نص مثلُ ذلك من نقاط في جسده. فإن لم تجدها ظلَّ مغلقاً عليك : جثة ميتة على يديك، ينفر من لمسات أناملك، وتنفر مقشعرة أناملك من لمسه، نفورَ امرأة يقزّزها منك حتى طرفةُ العين.

كما أنك تراود امرأة فلا تغويها إلا أن يسيلَ بينكما خيطٌ حريريٌّ من المَودَّة والتفهُّم والتعاطف والتواصل السرِّيّ والتراعش الذي تحسُّه العين ولا تراه،
كذلك تراود نصاً لا يسيل بينك وبينه مثلُ ذلك، فتنتصب من نسيجه نفسِهِ أسوارٌ بين عينيك وبينه، وبين ملكة تذوقك وبين رؤاه.

وكما تلمح امرأة فيشعُّ منها إليك شيءٌ خفيّ، ومنك إليها مثلُه، شيءٌ يقولون إنه الرائحة البدائية لوحش الجسد، أو همهماتُ الروح، أو طيوفُ الرغبة، أو الحقلُ الكهرطيسي، أو الهالةُ السرِّيةُ التي تحيط بالذات الحيَّة أيّاً كانت.
كذلك النصوصُ : منها ما يشعُّ إليك وإليه منك هذا الشيءُ السري، ومنها ما لا يشعُّ لك، لكنه قد يشع لغيرك، فيما يشع لك أنت غيره من النصوص:
نص ينفتح لك لا لغيرك، ونص ينفتح لغيرك ويغلق أكمامه عليك.
وامرأة تنفتح لغيرك لا لك، وتطوي أعضاءها على متعة فيضها وأسرار جسدها أمام عينيك فلا تبصران، وأمام قلبك فلا يرى.
شعاع ما، سحرُ رائحة، عبقُ ذكرى، طيفُ صورٍ في اللاوعي تشدك كلها في لمح بارق إلى امرأة تعبر الطريق، أو تعبرها عيناك في جلسة عابرة.
تشدك إلى امرأة ونص، أو إلى نصٍّ — امرأة، أو إلى امرأةٍ — نصٍّ.

وكما أن إغواء امرأة هو أن تنسرب بلطافة إلى ما هي : من أين وكيف وأيُّ تاريخ، ومَنْ أصولها وفروعها، فتجعلها تحسُّ بأنك معنيٌّ بها وبها فقط إلى درجة أنك تريد أن تقضي العمر كله تتعرف على كل ما فيها ماضياً وحاضراً وأحلامَ مستقبل،
كذلك النص : إنْ لم تُوْلِهِ أبلغَ اهتمامك وأوجَ افتتانك به وبتاريخه وراهنه وأحلام مستقبله، ظلَّ مغلقاً لم تنفتح لك حناياه، و لم تغمرك بفيضها طواياه.

– ١٣ –

كلُّ امرأة نصٌّ
لكنْ ما كلُّ نصٍّ امرأة.
النص الأجمل في الوجود منذ أن كوَّرتْ يدُ الله الطين ونفخ فيه من روحه هو المرأة.
النص المطلق الذي لا نصَّ بعده.
والمرأة الأجمل في الوجود هي المرأة — النص الأكثر إبهاماً وثراءً خفايا وألقَ تجليات.

– ١٤ –

كل امرأة مغلقة على ما لا يُدْرَك.
وكذلك كل نص.
الرجل نصٌّ ظاهر
إلا حين تختلج امرأة في حناياه. عندها يصير كونَ أسرار وبهاءَ ثراء.

– ١٥ –

قد تعصى امرأة على مراودة رجل — أنت أو غيرك،أو على ألف رجل ورجل، لزمن أو لأزمنة.
لكنها لا تعصى على كل الرجال إلى ما لا نهاية.
ذلك أنها هي أيضاً تبحث عن رجل كما يبحث رجل عنها. فوجودها لا يتحقق في ذاته، ولا يكتمل إلا في الرجل.
ثمة دائماً رجلٌ مفتاحٌ، في مكان ما، يدير نفسه في قفل الباب، أو يلمسه لمسة سحر فتسقط مصاريعه أو يصرُّ صريراً خفيفاً وهو ينفتح للساحر الوالج باستئذان أو دونما استئذان.
كذلك النصوص: ينغلق النص على مراودة أو ألف مراودة، و لزمن أو لأزمنة. لكنْ ثمة دائما

مراوداً ما ذي لمسة سحرية أو مفتاح والج. وكما المرأة كذلك النص: فهو أيضاً لا يكتمل وجوده في ذاته: بل يتحقق ويكتمل في قارئ أو متلقٍّ مُراود.
النص يراودك من أجلك وأجل مصيره.
وأنت تراوده من أجلك وأجل وجوده.
تماما كما تراود امرأة
وكما تراودك امرأة:
من أجلك ومن أجلها وأجل كينونتكما ومصيركما معا.
لا من أجل واحد منكما وحسب.
فالقراءة سلخ للأنانية عن الذات، سلخ للأنا عن أناها، واستغراق في أنا النص، وولوج فضاءِ مشاركة، ومَنْحٌ للذات إلى آخر، وإغناء للذات بالآخر وللآخر بالذات.
قراءة امرأة هي ذاك
وقراءة نص هي ذاك.

- ١٦ -

ثمة امرأة تغويك بموج شعرها المتعثكل تعثكل شعر امرأة امرئ القيس.
وامرأة بنهدين مثل نهدي عشتار الوحشية
وامرأة بجيد كالرئم في جبال السراة،
وامرأة بتكويرة ردفين،
أو برنين صوت حانٍ،
أو بأكثر من هذا أو ذاك، أو بأقلَّ منه أو بكلِّه.
وثمة امرأة تغويك بما لا تراه عينٌ ولا تسمعه أذن.
كذلك النصوص. منها ما يغويكَ برنين إيقاعه
أو بوحشية صوره
أو بألق ألفاظه
أو بغير ذاك، أو بكل ذاك.
ومنها ما يغويك بما لا تراه عين ولا تسمعه أذن، بل بما هو أقصى من ذلك كله وأشد نأياً وخفاءً ومساساً بمغالق الروح، وتغلغلاً في حنايا الكينونة.
لكنْ كما في المرأة كذلك في النص : إن لم تراودْها / بفتنة تفنُّن وسحر تلطُّفٍ ورشاقة ولوج انجلتْ عنك الغواية فإذا لا شيءَ سوى فضاءٍ خالٍ لا مطرَ فيه ولا برقَ ولا رعود.
وإن راودتَه بكل ما أنت مبدع في تفننك فيه، أغدق عليكَ الودقَ نشوةً ولذةَ امتياحٍ وهزةَ انخطاف.
وظللتَ ترنُّ في أذنيك همهماتُ صوتِ امرأة امرئ القيس تهمس له معجبةً مستفزَّةً:
«.... يمينُ الله ما لكَ حيلةٌ وما إن أرى عنكَ الغواية تنجلي»
وأنت تهمس لها بوله، مُسْحَنْفِراً :
«و ما إن أريد لها أن تنجلي. لا جلاك الله عني. فنِعْمَ الغوايةُ هي، ونِعْمَ المراوَدة أنتِ».

مِسْكُ ختامٍ لنصٍّ / مِسْكُ ختامٍ لامرأة :

أنْ تراودَ نصَّاً
هو أن تَراود امرأة.
وأن تفقهَ نصَّاً
هو أن تفقهَ امرأة.

على السطح ترى لنصٍّ جمالاً تعيه.
لكنك لا تفقه غوامضَ أسراره
مهما غرقتَ فيه.

مثلَ كل النصوص.

وعلى السطح
ترى لامرأة جمالاً تلمسه.
لكنك لا تفقه غوامضَ أسرارها
مهما أوغلتَ فيها.

مثلَ كلِّ النساء.

عبدك لبيك

شوقي ابي شقرا*

النشّاب مسرعا من قوسي لم يتردد لم ينحرف
فكانت لذة الطعن وفتنة الجرح
وكان لي ثالوث إذ قطفت الجرح
من صدري ليكون الوردة
ليكون الشموع لتكون الصلاة ملتهبة.
وصقر أنت نتخيّلك ومنقار
فضاء وضحية وفي السلة رغيف
ورجاء وليمونة للسلام عليك والسلام عليكم.
وموسيقاك غزيرة ينبوع
من فتحات القصب. ومفتاحك
عبدك لبّيك يختبئ في شقاوة الجيب
ويهرب خارج المدرسة وزيح الإكس
إلى العلّيقة وأشواكها حيث نحن نأكل
الثمار وإلى القبو ينام على الزبل
والظلال الأخيرة وإلى الكاراج يسرح
على الدولاب وإلى كومة القش
ينتحر غراماً بالابرة الحزينة الإقامة
من زمان ومن عدم الرؤيا.
وإن داعبته في ظهره يتحول الجسد دخاناً
ينفرج عن ديوجين وقنديله
وعلاء الدين ومصباحه وهما يفتحان لك
الكوخ القديم وأسنان القفل الصدئة
ويسيل حليب النشوة والانتصار من الوعاء،
من الثدي، من التينة الفجة وعصارة الوحشة.
وأنت في مقعدك تنعم بالضوء مرتين جميلاً
ومثقلاً بالدبابير
تنوح وتعقصك، ولا شفاء إلا حص الثوم تفرك
به الورم
وإلا رقص الباليه وأن نقرأ الإلياذة
وغليونك يجلب لك الحرب
أو الهدنة. وهناك تتكسر
الأسطورة على صخرة الشاطئ
نثاراً بين مطاوي الحشائش
وفساتين اللجّة وقصور الرمال.
وتأتيك السمكة تقودها الحورية
بالرسن ولا تسمع العواء على القمر
بل القصيدة اليتيمة والعمياء.
وتسمع الخبر مقتل الشاعر في الصحراء،
من فم المرأة وهي في الانتظار ولا تضع
الصوف بل يداها ناعمتان ولو
تلاعبتا بالخيمة ونار القرى والجديلة والمخمل.
وكاد زوجها يحضر وتركض
الناقة لولا الكلمات العذاب والبلاغة الغراء.

* شاعر من لبنان

وعندك الحبر والشورباء
ليكون لك شوارب وتطوي قميص العرق
والذكريات نحلة تحوم عليك ووسخ
البقع يوقفك على المفترق.
فأنت إذن موشحات ويكثر
الترداد ونذير الطبلة.
ومن الشرفة تستقي من السماء
وتدور بنا الثريّا وزنبق القلق ونكاد
نضرب السقف والرقائق الهندسية
والكوفيات والمستطيل المطرز.
واختلس لك خيط الشمس الفولاذي
مراراً ليكون الاتجاه بيتك
ووجهك وتموج الطيارة. وأيضاً زجاجة
العسل من لبّ الأزهار من الصعتر والحبق
والوزال والمتفتّحات
وقرص النور والوحي من
حديقة القديسين والأنبياء وقدّاحة
التبغ من ناطور البناية.
وسوف أكذب عليك على شاعر يكسر أناء القوافي
وعلى الوالدة التقيّة وعلى الشعب الحائر
وألتحق بليل العجائب والمهرّجين
ومالئي خابية النبيذ برحيق الفواكه
وأجمع ماء الطفولة وحفنة
من الساقية ومن الزفرات
وتلك وصفة وندى على تم السمكة

على أذرع الخزامى وعلى الخزانة
والبنفسج وتلاوين الثياب.
ودائماً أجلب النجمات من
التلّة القديمة والرعاة من
غربة الجرد وباحة السوبرماركت
والغذاء للجياع من جرابي.
وسوف زنّاري بدنانيره
يهطل على الحضيض وسروالي
ينخفض عن خط المستوى والقطب ليصل
إلى المنجم حيث تشرقط الحجارة
على أسراري، ولا سر أو
حجر خارج حضني، بل كستناء
حارّة وأظافري طويلة
وأتشبث بالجدار وأعبر المكان المظلم
إلى قصبة التوازن والعلن ولا شبكة
تحت الحبل للانقاذ للانبطاح
والنهر خفّ وهجه فلا سفر
ولا عجلة في ساقي.
وهناك وجوم في الممرّ وفتور في النزهات
والمركب والشراع يابسان من البطالة
يبحران في الرمال ولا طريق
إلى الأزل.
والحكمة حصاة تتغطى بالوشاح
لئلا يأتي الزكام
وإكليل من الرغبات الجامدة

وزهرة في أذني تفوح آونة الغياب.
وأسمع الجرس ورنّة الحَلقَ
وخطوات المطر والفقراء، وهذه
ساعة الاقتراب من الجنّة
فهي تلوح قريبة تدلّ
سبّاتي عليها.
وآخذ السطل والثلج
من مرتع الخادمة ونسكر ونعربد
على عيون الجميع، وعلى مرآة التاجر
ولا نغلق الباب.
وأدلق الحليب وتتدحرج البقرة على
بساطي على الصارية والحطب والفأس وحياتي
الخضراء الأمس
وأوراقها
المنفلتة المبعثرة ولن أصغي إلى الجرّافة.
ويضحك لي البائسون
وثلّة الشرف الجامدة
والزنجي الذي يحرسني
بالمظلّة.
واشكّ راية الجنون وصارية
الفنون في الجمجمة الهامدة.
والريح تنفخ مزمارها للأيتام
المقهورين وترفرف علامة القرصان
له ويخالفون النظام، تعزف للقادمين
من وادي العنبر والسفوح
المتصوّفة ومغاور المغفرة.
وإذ يستفيقون من مرارة العقاب
ومن الأمثولة الصارمة يخالفون
القاعدة ويجلسون على كرسيّ
اللامبالاة.
ويسكبون الخمر نخب
الطيش والكسل أبعد من الكأس
على أفواههم على عباءاتهم
ولا يمسحون نقطة بالأكمام.
ويتركون الأحمر في الوجنات لوثة لهم
وهم أحرار في ألوانهم وريشهم
وفي الفأل بالنضوة والتشاؤم
الميمون وطائر التعويذة،
خلال مسيرة الغناء والإشارات.
عراة يرفرفون بالأجنحة ويتشقون
من لعب الأزهار بودرة السعادة النائمة، أو في
لولب الشال والمشلح ونوع من الذوبان
في حومة الشراب، من السباحة في بريق
الأعشاب،
وارتداء السكينة التي توصل
إلى محطة السلحفاة، والبدء من عصا الارتجاف
وجريدة القعود واحترام مطبخ الإمارة
وسكاكين الاختبار.

قصائد فانية

عبداللطيف اللعبي

ترجمة: عبدالقادر هجام*

١

القارئ العجول

لم جئت إلى هنا
أيها القارئ؟
لقد فتحت هذا الكتاب
دون ترو،
وها أنت تقلب رمل الصفحات
محموماً
وكأنك تبحث عن كنزٍ دفين.
أللبكاء أنت هنا
أم للضحك؟
أما لك من أنيس
تجاذبه الحديث؟
أتكون حياتك
إلى هذا الحد فارغة؟
فلتغلق وبسرعة هذا الكتاب.
ضعه بعيداً عن المُنبه
وعلبة الأدوية.
دعه ينضجُ
تحت شمس الرغبة
على فنن الصمت الجميل.

لم أتغير

لم أتغير
منذ المرة الأخيرة.
لو يشكل الظل
في كونه ظلا،
لو فككتُ
لغزاً واحداً
من لجج ما جهلتُ،
لو احد يروي لي سيرتي
مثل حكايةٍ
يخمن مسكَ ختامها...
كلا،
لم أتغير.
كل ما في الأمر
أن لي وقتا أقل
مما كان لي
آخر مرة.

متلازمان

أيها الجسد المسكين،
أيها الضامر الموهون،
أشكر لك حسن الضيافة.
مفرط أنت
في التسامح،
وأنا أنتهز ذلك دون حياء.
أنهكك
وتنهكني،
متلازمان نحنُ
لكن غير مغفلين.

غدا اليوم ذاته

غدا اليوم ذاته
لن أكون قد عشت سوى
لحظات،
وجبهتي لصق الزجاج
لاستقبال موكب الفجر.
سأكون قد كتمت صرخةً
لم يسمعها أحد
في هذه البيداء
واتخذت وضعاً جنينياً،
على مقعد عزلتي القديمة،
وانتظرت أن يفرغ نصف
كاسي،
كي أستبين بها مذاقة حنظلٍ.
ورأيتني
في اليوم الموالي
أستفيق وأشتغل،
شبيها،
بقدر لا يطاقُ،
بذاتي

أحلام بالجملة

أحلام بالجملة
كأن أيامي طافحة
وريشتي خضراء.
أنام وأشباحي
وأستفيق بدونها.
أيها الليل،
قاوم،
فإله الفجر
يفترس ذريتك.

الصور اللاغية

الآن أكتبُ
مثلما الأعمى
ينزلق النور على جفني
ثم ينسحب عبر ثقب الصفحة.

* كاتب من المغرب

تدرع الكلمات قفصها.
أسمع اصطفاق سوط المروض
وما من زئير.
كلها الآن لاغية صوري.
أسيرُ في متاه القلب
وما من كلبٍ – مرشد

وظائف العتمة

أذكر بوظائفها العتمة:
أستوهبك نوماً
يفاجئني بفرو الرغبة،
شجرة تأويني
ومن جنون التيه تحميني
أحضري لي ولو لبرهة
أحبتي الراحلين.
أعيدي إلي رؤى
لا تشوبها الكوابيس.
استوهبك كلمات تعطر الفم
وتفجر النبع تحت لساني
امنحيني بمثابة فجرٍ
فورة لحليبٍ
بطعم البراءة.
ابعدي ديك الشؤم عني،
إليك بي،
عاجلي بأساورك
حلمتيَّ المتصلبتين.
اخرجي الطائر الأزرق
من خاصرتي.
خذي دواري
ثم اعيديه إلي.
دعيني عن هزيمتك الوشيكة
غافلا.
لا ترحلي.
لا تتركيني عرضة
لزيف النهار.

في هزيع الحياة

في هزيع الحياة،
سيكون بوسعي أن أتغيب
فوق مقعد ما
وفي حل من الألم
سأطفئ نار الشغف الذي
قصّر الرحلة،
أوقف لازمة أسئلةٍ
هرمت وأجوبة،
أخرج من حقل الرؤية المتهافتة،
أشمُ في راحة يدي
آخر قصيدة حب كتبتها،
ثم أنامُ
نوما لذيذاً،
كالشجر.

الشاعر المجهول

أهو صوتي
أم صوت شاعر مجهول
قادم من القرون المظلمة؟
متى عشتُ
وعلى أية أرضٍ
أية امرأة أحببتُ
وبأي شغف تعلقتها
ولكن ما أدراني
لو كنت بالذات امرأة
لم تعش، لدمامتها،
مع رجل،
أو ببساطة لأن لا ميل لها
نحو الرجال.
هل حاربت
من أجل
ضد
شيء ما؟
هل كان لي إيمانُ الأطفال
هل قضيت نحبي يافعاً
غير مفهوم، بائسا
أو معمرا، محفوفا، معززاً،
بشيرا القبيلة تتعبأ
لغزو العالم
هل عاشت أعمالي بعد موتي
هل انقرضت لغتي
قبل أن تكتب
لكن، وقبل كل شيء،
هل كنت شاعرا منشداً
أم ملكا خاملا،
كاهنا،
نادبة محترفة،
ملاحا،
جنيا أم آدميا،
عالمة بارعة
تعزف على العود في خدور
الحريم؟
لعلي لم أكن
سوى سراج مغمور
لم يمتط يوما فرسا...
كان يغني طوال تعبه اليومي
حتى يلين الجلد بين يديه
ويستوي تحفة يعتليها
الموسرون...
فمن كنت اذن
لينفصم قولي،
وينبري اللئمُ الماكر
المتحكم في الزمام
ثم يوقعني
في فخ هذا السؤال اللاسؤال:
أهو صوتك
أم صوت شاعر مجهول
قادم من القرون المظلمة؟

أتقرى السماء

أتقرى السماء،
وأصيخ السمع.
أنتم
يا أهالي المجرات الهاربة
وراء الثقب الأسود،
أجيبوني.
كلمة منكم،
وأخوضُ
المغامرة المقبلة،
ثم أدفن خوفي
في كفن ما ينقصني.

مقبرة الغرباء

مهما سيحدث
سوف آوي
إلى حضن الأرض المضيفة.
وحيثما اتفق
ستكون مقبرةُ الغرباء
مثواي الأخير.

٢

ثلاث شجيرات
أصغرُ
من أن يحاورنني.
أنا الشحرور المنشيّ
الذي مر في صمت.
متشح أنا مثله
بالسواد.
أحلق جالسا.
متينةٌ
هي قضبان السماء.
لا قدرة لي
على التغريد
في هذا الصباح الباكر.
من أين ستأتي
رعشة ما قبل الكلام؟
ثمة مياه المضيق
هذه الجارفةُ للطيور المطرودة من
إفريقيا،
غرفة الفندق
ونافذتها المتطفلةُ
المناوئةُ للرغبة
ثمة تاج المقابر،
هذا الجاثم
على صدر المدينة الهاجعة،
وهذا الجدار المانعُ
البليد حتى البكاء
هذه السماء المقتضبة،
وأنشوطة غيمها.
عموما، لا شيء
مما يُنسب للحياة

بخيلة، بلهاء
نافذتي
الأفضل فتح الباب
المفضي إلى الرواق

كيف لي بكتابة قصيدة
عن سيارة؟
آه يا أسلافي الرحل
لو تعلمون!

لأجل فئات حرية
يجب أن أواصل جدفي
ولقاء شذرة حقيقة
يجب أن أعنف ذاتي
أماه
أية أمة كنت
يوم حبلت بي؟

هو ذا بيتي.
عابر هو، مثل سابقيه.
الأشياء حيث رصدت لها
أن تكون.
غدا سأرحل،
ثم تتبعني.
فمن منا
أكثر نفياً؟

سواء كتبت
إرجاء للموت
أو استعجالا للحياة،
فالقلقُ
هو القلق.

روحي ملك يميني
فلم أسلمها؟

ينبغي منح قوام
بدل معنى
للحياة

طقوسُ
ولا سحر.
روتينُ الكينونة.

ألم شتات ما يكابر داخلي
شقفُ من غضب
مزق من شغف
وشظايا من فرح
أخيط، ألصق ثم أكوي...
إفتح يا سمسم!
وها أنذا أقف من جديد
لأية معركة قادمة؟

قصيدة مع الماء

صلاح ستيتيه

ترجمة: وليد القوتلي*

السلم، ألتمسه من الذين يقدرون على منحه
كما لو كان ملكا لهم وتابعا
وما هو بحمامة أو ترغلة تفتننا
بل شيء بسيط لأسوياء القلوب
كلمات مشتركة يتقاسمها البشر
كقول الجوع، العطش، الخبز، الشعر
المطر في نظرة المتحابين والشمس

* * *

الحقد، الحقد.
فأرباب السلم هم أيضا
سادة الحرب
سادة صغار، سادة كبار، أما الحقد فكبير دوما
والفولاذ، ذلك المعدد الأشهب- المزرق،
جاهز
والذرة جاهزة
تلك التي من الأفضل أن تكون مربى
نأكلها في وجبة الإفطار
مع بعض الخبز والكعك

* * *

أرباب الحرب والسلم
يقيمون فوق غيوم الهيملايا
في أبراج مصرفية
ويروننا أحيانا، لكن غالبا
ما يكون حقدهم هو الذي يرمقنا:
فله نظارات سوداء تميزه

* * *

ماذا يريدون؟ أن ترد أسماؤهم في التاريخ
إلى جانب الإسكندر وسيروس ونابليون
وهتلر الذي لا يتميزون عنه، وهم القائلون:
خُلق الإنسان للموت في نهاية المطاف
إن لم يكن للقتل

* * *

إنهم، بطرقهم، وهي المثلى، خدم للنظام
والفوضى، هي شأن الطلاب، والبشرية هي
التمدن لذا، فهم على وقع الأحذية العسكرية
والمدافع والقنابل ينشرون النظام في كل مكان

* كاتب من سوريا يقيم في باريس

حيث تكاد الحياة أن تزعزعه على وقع
الأقحوان

* * *

وقع الأقحوان والأنامل الناعمة والأيدي
المتشابكة
ونكهة النور
والصمت المديد المستقر في كل الأشياء
وكل المواد وعلى الشفاه الهانئة
حيث ينساب كل شيء بيسر كما النهر
في عالم متغير وثمل قليلا
عالم يقبل ويدبر ويتنفس

* * *

آه، أيها العالم، كم من جمال في بحارك
وخطوط طولك وعرضك وقاراتك
وناسك السود، البيض، الحمر،
الصفر والزرق.
وكم من بهاء متألق لدى نسائك وعيون
ونهود وقامات عذبة وسيقان
آه، أيها العالم، كم ستتراكم الثلوج على ذراك
والفواكه والقمح والأرز الثمين
في سهولك ووديانك
لو أننا أطلقنا يد غايا السخية
وكم من الأطفال، كم من الأطفال، وكم من
الذباب
للملايين منهم
آه، أيها العالم، لو أنك تفلّي
رأس أولئك المقمّلين، أولئك المشلّحين،
الأجرد
وتهمس في أذنهم، كما تملي اليعاسيب
بشيء من حكمتك الغامضة

* * *

السلم، ألتمسه من الذين يقدرون على منحه
والناس القساة الباردون
ليسوا كثيرين على كل حال
وربما ما تزال لدى هؤلاء، رغم المظاهر،
ذكريات طفولة، أم محبوبة،
أو أسطوانة قديمة كانوا يستمعون إليها
من زمن بعيد، زمن بعيد
أواه، لو تقبل عليهم كل لحظات الذاكرة تلك
مع باقة من البنفسج
فيسترجعون عندئذ صباحات الندى
وعطر الماء ودخان القمر

داديّةُ الوضوحِ، ارتباكُ الرّماد

المتوكل طه*

منفضةٌ كُبرى،
هذي الأرضُ لحرقِ الغاباتِ الخرساءِ
مَكبٌّ لعظامِ التّابوتِ
وإن شئتَ، دريئةُ مَن يتقنُ تصويبَ القوسِ
على أرنبةِ الآبارِ،
وزيتِ الأحجارِ،
وعِرْقِ الأنهارِ.
هي الأرضُ لِمَن يفلحها بالسيفِ،
وألعابِ الغُولفِ،
وأضواءِ الشَيطانِ.
لها زنّارٌ من لهبِ الحورْ،
وحليبٌ من عُري الحَلَماتِ لِتسلية الأمواتِ
- إذا عاشوا -
والأرضُ سُداسيّةُ موتي،
ضاحيةٌ لبني إسرائيل،
ومدخلُ أبرهةِ الفيلِ.
مُعلّقةٌ من مِسْكِ دمي،
تتدلّى من تاجِ أباطرةِ الفولاذِ،
من القذلاتِ المعقوصةِ في فُودِ الفُرسِ،
إلى مفرقِ أطراسِ الرّومانِ.
وهذي الأرضُ ضحيّةُ دربِ التّبانات،
نثار النّجمةِ حينَ تَخرّ،
ونصلُ الرّعدةِ في الأفلاكِ.

* * *

ثمّةَ مَن يلثغُ بالحَرْبَةِ
يذبحُ طلعَ الطّينِ بإرثِ الأسلافِ،
يردُّ بمقصلةِ النّابالمِ على بقعةِ ضوءٍ
ترغبُ أن تصبح شمساً.
ما يجري تصحيحٌ للأخطاء الكبرى،
وإعادةُ تفسيرِ المتبجّحِ بكتابِ الوعد الصّافي.
- ليس بوسعِ سجينٍ،
أو ألفِ شهيدٍ،
وثلاثينَ حصاراً
أن يبتدعوا للقارئِ فهرسةً أخرى غير القوّة -
وضجيجٌ عالٍ..
عالٍ في كلّ الأدغالِ،
لكي يتخلّى السّبعُ عن النّابِ،
أو الأيلِ عن العطرِ،
وأنْ يتخلّى طاووسُ الحقلِ عن الحبقِ المنثور.
والدّاعي للصّلواتِ على جدرانِ بُراقي
يتوضّأُ برياحِ النّحلِ،
ويأكلُ لحمَ الصورةِ حيّاً في بيتي.
فاكتبْ بالحبرِ المُطفأ سرياليّة هذي الدّعواتْ
- في دنيا الأمواتْ -
أو فانثُرْ بعضَ شظاياكَ هنا ... وهنا ... وهناك.

* * *

تتقصّفُ ظُلماتُ القَدَمِ على ريحِ الفتيانْ..
وعلى مسرحها الأخضر،
ثلجٌ وصباباتُ الكرة النّاريةِ..
أهتفُ فيها:
يا خارطةَ السّيلِ انتصبي
في سُبحةِ هذا الصّبحِ
إلى صدرِ الفرسِ المحمومةِ في ظلِّ البحرِ،
انتفضي مثل شآبيب سعيرِ الجمرِ..

* شاعر من فلسطين رئيس بيت الشعر في رام الله

ويا قابضُ هذا الخشبِ الملتاعِ على أقفاصِ الصَّدرِ
اصبرْ
حتى تَرتَفعَ قصيدتُكَ العصماء.

* * *

محمولٌ تحتَ سفينةِ جُرحي
يتداعى ذاكَ الهاتفُ من شقِّ البابِ، يُنادي:
يا راقصَ هذا الفالس
امسحْ قبلَتكَ المنفيّةَ
كي تلهثَ فيَّ الغُزلانُ
وقطعانُ حمارِ الوحش ..
في مَنفى غرغرةِ العائد.

* * *

تكبرُ هذي الغابةُ بالفيلِ،
وقارعِ أجراس المهدِ،
وبوذا،
وإشاراتِ القدّيسين ..
أتعبني هذا الصّمتُ الثَّرُّ،
وأضواءُ مدينتكِ العمياء.
لم يكنِ الجَدُّ السّابقُ يَحرثُ أرضَ التّبرِ
فكيفَ سَيحمي قاماتِ القمحِ؟
... وكم جفّتْ آبارُ الرّمانِ
على صدرِ الحيِّ الغربيِّ
من البلدِ الشّرقيِّ؟
وهذي النّارِ؛
بعضُ أصابعكَ المغمُوسةِ بنبيذِ الأرضِ،
خرجتْ من أثوابِ الشّمسِ،
وجاءتْ لغروبِ اللّيلِ،
وأقمارِ الصّبحِ؛
ارتبكَ رمادُ الألوانِ أمامَ السّوطْ ...
فانتبهَ السيّدُ لعلوِّ العبدِ كتمثالِ الأندلسِ الأبيض
!!.

* * *

غرناطةُ؛
تلدُ ملايينَ البُلدانِ على موسيقى سياراتِ
الجاكوارِ
إلى الصّحراءِ المسلوبةِ زيتَ الأحياءْ.
غرناطةُ دونَ يَدين؛
ذهبتْ تحملُ خبزَ صباياها،
وارتفعتْ حتّى وصلتْ بؤبؤَ ليلَتِها،
فانهارَ على صفحةِ شاعرها حبرُ الأنواءْ؛
ما زالَ يسيلُ
— ويرفضُ أن يتخثّرَ —
مثلَ حليبِ الشّاءِ القادمةِ من الوحي،
أو نخلةِ مَن ولدتْ تحتَ حجارتها في المعبد.

* * *

.. وهَوى بالمطرقةِ على السّيدةِ
(مُباركةٌ أنتِ بين النّساء)
فشجَّ رخامَ الخدّين،
وحطّمَ هالَتها الخُيلاء ..
وثانيةً، أفرغَ باغتَهُ في صدرِ التّمثالِ،
ودقّ ببسطارِ الحقدِ الأرضَ ..
لماذا يا جُنديُّ؟
أجابَ:
نظرتُ، فلم أحتملِ الزّهوَ بوجهِ السّيدةِ العذراء.

* * *

غرناطةُ .. غرناطة؛
ساحاتُ نقاطٍ حمراء في ذَهَبِ الأذنِ،
وراقصةٌ من فولاذِ اللّيلِ
تسنُّ بمعصمها نجماً من قَصصِ الرّهبانِ،
حكاياتِ الأخبارِ،
وبيعِ إماءِ البلدِ الآمن ..
ويطيبُ لها

أن تغسلَ كحلَ العينين بإثمدِ عُرْسِ الشّهداءِ،
فينشقُّ زجاجُ الأرضِ عن السّحرِ الغوليِّ،
وأيقوناتٍ من زيتِ المصلوب.
جاءتْ حافيةً في النصفِ الآخر من مَركبها
وأشارتْ للكأسِ و للبحرِ ..
فصفّقَ مَن في القاعةِ لفراغِ النومْ !
وعلى أبراجِ الحيِّ الثّاني؛
زركشةُ زجاجٍ معشوق،
وسنابلُ من زغبٍ مَسرُوق،
وحُليٌّ من لبنٍ مَهرُوق؛
هذا بعضُ طعامِ الجانِّ،
وبعضُ الرّيحِ المرسلةِ إلى مَلِكِ القدس سليمان،
وشموعٌ من وجهِ الإنسان.

* * *

ترقصُ حولَ سؤالِ الومضِ،
فيلبسُ حائطُها برقَ الصّورةِ،
تجذبهُ بلسانٍ يتواثبُ في شفتيها ..
قالت: هذا ماسُ السيفِ
وأفراسُ الضّيفِ،
ولّما تعرفها خيماتُ الصّعلوكِ
على القرِّ وفي الصّيفِ،
فصاحَ على جلد الأفعى:
كيف ستأخذُ تُرياقي من جمراتِ الشّهدِ
ولونِ الطّيفِ؟

* * *

تفتحُ نافذةً من ورقِ البلّوط،
يضحكُ طفلٌ من صورةِ ألف امرأةٍ
بالوادي الأبيض ..
تنزلقُ يداهُ على مهلٍ كتابٍ مقلوبٍ،
يَحكي قصّةَ غاباتِ النّاي،
وشبّاكِ أميرةِ لبلابٍ مرّتْ بالخاطر
في أندلس الحيّ.
وتجيءُ الأعشاشُ الطّائرةُ المرهونةُ
للنّدي على العشبِ البريّ؛
حملتْ شهوتها للّيمونةِ وشتاء البيتْ،
وابتلّتْ مثلَ الفروةِ في قاربها المَيْتْ.
صفّقَ فيها صِلُّ المسكِ
ورمشٌ من فهقاتِ الزّيتْ،
لم تأخذ كاملَ وردته منهُ
– تعوّدَ أن تمضي رغوتُهُ فوقَ الأرصفةِ
إلى جزرٍ من خوخٍ مائيٍّ
أو أسماكٍ شقراء –
كانت مثلَ حليبٍ يتهافتُ فوقَ الأضلاعِ،
لكنْ سوسَنها
يُطبخُ بسعالِ الدّباباتِ
وفولاذ الجنزيرِ
وساطورِ المذبوحين.

* * *

– ما اسمكِ؟
لم تلثغ ...
– ما سرُّ الأعيادِ بعينيك؟
ظلّتْ صامتةً، لم يعرفها،
– فيما يشبهُ قوساً حجريّاً –
ولها أسماءُ الغزلانِ المعطوبةِ بسيوف قبيلتها.
– ما اسمكَ؟
– قارعةُ الأمسيةِ المرّةِ . غرغرةُ القتلَى ..
وأغارُ كثيراً من بهجةِ جارتنا،
أو خضرة مئذنةِ الموهوبين.
وأكتبُ بالثلجِ على ندفِ القبّةِ،
آيات تناقُض أيامي ..
وأبوحُ بنارٍ وشتاءٍ،
لا تملكُ شفتايَ ربيعاً !

- ما اسمكَ أنت؟
بلدُ الشّمسِ وسهمُ اللّيلِ
وزهرُ البُرجِ وحربُ النّارنج
وسطرُ الخوفِ وأحلامُ المسجُونين.
* * *
ورأى مَن كان يسيرُ على الشّارعِ
في الظّلمات يداً
تلتفّ على كفٍّ يتشظّى تحتَ الأحلام.
وتصحو البلدةُ ذاتَ مساءٍ
تهتفُ للكرةِ الأرضيّةِ:
يا نائمةً في قلبِ الذّئبِ .. صباحُ الموت!
فتردّ بأبخرةِ الصّاروخِ فقاعاتُ الصّابونِ المشوي
في فستانِ النّاقةِ/ كأسِ الكونياك/ وألعابِ
السّيرك.
... وسلاماً من داديّةِ حربِ الأقوامِ
وعِطرِ الأزلامِ
وحرقِ الأفلامِ ...
وما عادَ بمقدور الشّاعرِ أن يَصرخ.
* * *
تغريبٌ هذا السّمكُ البرّيُ
في ماءٍ ضَحلٍ
أو زبدٌ ممزوجٌ برموشِ الشّمس ..
ليستْ في عينيهِ حياةٌ
ليسَ له في هلعِ الموجِ رُواقٌ يوقظُ قوقعةَ الطّيف.
تغريبٌ مثلَ العُلبِ الموضوعةِ لعشاءِ القطّ
وفكر المأجورينَ
وأسمالِ بناتِ اللّيل.
تغريبٌ مثل الشّوكِ
ولا يَتركُ شامَتهُ في القلب،
بل زرنيخاً أو بعض زوانِ الحقل.
تغريبٌ ممتقعُ الغمّازاتِ المحفورةِ بالقيدِ
وإزميلِ الغرباء.
تغريبٌ مثل سراويلِ القردِ الناطحِ في الأهواء.
* * *
يقفون ..
- أعني الشّعراءَ القادة -
خلفَ المايك يلوبون،
وينتحبُ الذّكرُ على أُنثاهُ
فصفّقَ جمهورُ الكولاّجِ لغيبٍ يحضرُ
في الصّوتِ العالي
وأظافر من سَمّ الحرباء ..
وانفتحتْ صفحاتُ تثاقفِ كُتّابِ حداثتِنا
المغرومينَ بثوبِ هواء ..
لم يتبقّ سوى تصفيقِ الماءِ على الماءِ
وفي الماءِ إلى الماء.
* * *
وحشُ الغيمِ على مرأى نافذتي يلعبُ بحوافرهِ،
فيثيرُ كآبةَ جدراني،
ويسيلُ العرقُ الباردُ من خزفِ الحيطانِ.
أنا في سحجةِ نومي المتقلّبِ
أخرجُ من قَشِّ الذّكرى لسهوب النعناعِ،
فتأخذني للكوثرِ ساريتي .
ألعبُ بالنّردِ على ساحلها البضّ،
وأشربُ نحرَ السيقانِ .
وما تلبثُ أن تطرق بابي أسئلةُ الخبزِ،
وأفراخُ الجيرانِ .
أقومُ لأشربَ قهوتيَ الأخرى؛
تدلُقها زوجي بعدَ صلاةِ العصرِ،
وتفركُ كفّيها قائلةً: إنّ البحرَ صغيرٌ جداً،
والدّرسَ كبيرٌ مثل صُراخِ الأرملةِ البكرِ ..
فأخرجُ للنّافذةِ،
أرى وحشَ الغيمِ على مرأى من فنجاني،

يلهثُ نحوي ..
ينكسرُ الكأسُ، وينهرقُ الماءُ الأسودُ ..
أصحو، فأرى الغابةَ حولي.
* * *
تتلهّى، امرأةٌ، بالكأسِ ومنديلِ الإغراءِ، وعودِ النّدّ
وتتركُ سكّرَها الحامضَ يأخذُ منها
أعرافَ الخيلِ لترميه بعشقِ الصّحراءِ ليأتيها
فهداً، يهتكُ غربالَ الكهفِ،
ويرمي فيها ياقتهُ الأبويّة.
منذ الصّفِ الأولِ قال لها:
هذا الكونُ لهُ شمسٌ أخرى، تُشرقُ ...
قالتْ :
في أحشاءِ قميصي ولدٌ يشبهُ رمحَ أبيهِ ..
... وما أن وصلتْ هرمَ الكمّثرى
حتّى كان النّملُ على كفّيها.
* * *
وانكسرَ الكأسُ وظلّ الماء.
* * *
وردُ المجنونةِ دمويٌ فوقَ جنينِ غراد،
واللّحمُ طريٌ مثلَ بنفسجةِ صلاةِ الفجر،
وبيوتِ مخيّمنا ملأى بالرّمان.
قالتْ: بقليلٍ من فلفلِ بارودِ الأطفالِ ..
سنُشعلُ رأسَ وحيدِ القرنِ،
وطوطمَ صحراءِ الأفرانِ،
ونرفعُ قانا مثل البُرج ..
جنينُ غراد؛
تكشفُ زيفَ العرشِ
ولمعةَ قضبانِ النّيشان.
* * *
الحاكمُ يعلكُ رملَ المائدةِ!

هنا قصرُ أبيهِ الملكِ الأوّل،
وهنا قبرُ الجدِّ؛ مُوحّدِ دولةِ شمسِ العربِ
من الإصباحِ إلى الآصالْ،
وهنا شاهدُ والدةِ أميرِ القَصر،
المُشرفةِ بأزرارِ الوردِ على الصّلصالْ ..
والحاكمُ ولدٌ غَرٌّ، أو ممسوسٌ،
أو مربوطٌ، مثلَ كلابِ الصّيدِ،
بكفِّ التّمثالِ الجنرالْ ..
والحاكمُ يكرهُ دمنا «الإرهابيَّ»
فَنِعْمَ العمُ ونِعْمَ الجدُّ ونِعْمَ الخالْ.
* * *
كانوا في الموتِ سواسيةً
كانوا زيتَ المحرقةِ الضّاريةِ
ولُحمةَ داخوا في البلدان.
هنا يقفُ الإصبعُ مُتّهماً كرسيَّ الشّيخِ:
لماذا كان الدّفلى ماءً للطّوفان؟
فأين مسدّسكَ النّبويُّ؟
وأينَ الأبواقُ الفُرسان؟
– خمسُ رصاصاتٍ في الصّدغِ الموسيقيِّ،
وما كان المختبئُ سوى صيدٍ سهلٍ،
مثلَ الدّفِّ، وموزِ أريحا، رخواً عسلياً –
كانوا تجاراً في زيّ البوليس!
– أعني أخوةَ يوسف –
تركوا بئرَ الماءِ، وقمحَ الخابيةِ، وسرجَ الرّهوانْ ..
وانشغلوا بسؤالِ الإبرةِ والشيطانْ
... وما زالَ الإصبعُ ينهضُ بالأسئلةِ،
وما زالَ الطّوفانُ، هنا ...
أعني الطّوفان!
أعني الطوفان ..

قصائد حب إلى إميليا

باسم المرعبي*

البحر كلمة زرقاء

البحر كلمة زرقاء لا نهائية...
محصت هذه الكلمة، في ضوء عينيك، وكانت
يدي تتسمع الرمال الندية، عبر أزمنةٍ راكمها المد
والجزر، حتى اكتمل قمرك في قلبي،

وصعدت من ظلام وساوسي إلى شرفة ذهبك،
كانت خطاي مثل حيوان جرحته قلة العشب
والهواء.
... أفلت قلبي على سلم أسود، مخدوعا بالغيمة
الملونة، والكلمات العابقة في حديقةٍ سحرية، لم
تكن إلا
في خيال غريق، ولم تكن ثمة مياه
بل الصحراء، مشرفة تطل على الصحراء
تطل على لصوص الأشجار
وهو:
يرى الأفق زنار دم
يرى الأرض، كأساً، تشف عن رماد
....
بحثا عن الجمر، عن الموجة، تعيد للبحر اسمه
طفقت أصابعي،
مستعينا بضوء عينيك، بذهب صمتك مبدأً
أحيي مدينة الخيال
أسك من هوائها، الطرق الموصلة إلى سحب
القلب
حيث غب كل مطرٍ، امرأة تتعرى
ورائحة العشب تهب على يدي من جهة الوردة الثالثة
والبحر الرابع عشر
قمرها اكتمل في قلبي
لم يبق لي إلا أن أعمد اسمك بماءٍ تنضحه جهة
القمر واكسو ظلالك الثلاثة في ظهيراتها
المستلقية
في وهج النسيم..
اسمك ونسيمك في صلب القمر
التماع ريشك، مهب مرايا
دفء طائر، بطنك الجميل بزغبه وانصاته
استفاقة موجةٍ، بعد اسر، كواسر عينيك
في قلبي أسمع اصطفاق أجنحتك
تمرد اسمك، على الكلمة التي تحتجزه
غضب الطفل الذي يهشم الكأس،
....
سأخلي أصابعي لك،

شهب تستدرج لحظة انتظار

الفجر ندى على وردةٍ تنتظر
لها طاقة العطر والغيم والجنون،
هباتها كثيرة
والاحلام واحدة منها،
على أطراف صمتي أسير شغفي
استعير لضراوة جنوني أثواب حكمةٍ سادرة
نأمة، نأمة
أفكر بك
مثل عاشق يرقب الشبابيك
التي تهرب صورتك وأنفاسك

* شاعر من العراق

كم صبور القلب
يسكب جنونه قطرة، قطرة
عيناك شغف، تخالطه سماء متوثبة
عيناك صيحتا بحرٍ وموج
وشهب تستدرج لحظة انتظار
عيناك شفاء الجريح
وندى على قلب من يظمأ في ظهيرة رمل
انشغل بضوئك
فيما اسمك يكمل اسم الوردة
ومهبها
وجودك يبرر الوردة
ويمنحها تأريخها.
أحبيك كوردة وحيدة
في مدارج الرماد
واتبع النسيم الذي يثيره اسمك.
برق
نسيم،
ووقت
ما من ورقة قادرة على أن تلم الحفيف الخفي
لاسمك
ما من غيمةٍ قادرة على مضاهاة الحليب
الذي تضطرمين به
ما من شجرة قادرة على أن تكون رخيمة،
كأعشاشك
ما من شتاء إلا وبه مس منك
ما من فاكهةٍ إلا وتلثغ بشذاك
ما من لهب لم يبدأه شرارك
ما من مرايا ليس عليها طل من فجرك
رائحتك تتقلب في لغتي
وأصابعي تخلد إليك.

أعشاب ملوحة بصيحة الذبول

كل هذه السنوات
التي يخاطب، فيها، الخريف وجوه الأشجار
كل هذه الغيوم المعطلة
كل هذه الرمال التي تتكاثر في مرآة الصحراء
كل هذه الأعشاب
الملوحة بصيحة الذبول
تشهد على فواتك

رائحتها

رائحتك تصل
فالوردة شقيقة الهواء
كلمات وثيرة
تسهر قبالة نومك
في ليل
يحصد الذهب
واللهب.

العاشق

فقط،
أُجلسك
وانظر إليك
كأسير
ليس له إلا الرسائل
يوقعها بجنونه
ويتأمل فمك،
تقطر منه،
صامتةٍ
حروف الحب.

زرقة الاشهل المتوسّط

علي الشرقاوي*

زرقةٌ، كالخرافة ممعنةٌ باصطياد الخيال، زرقةٌ كطفولة عشب التوغّل في الارتحال، زرقةٌ لعناصرها لهفة الأبجدية،
حترشة الأفق رغوتها ، كلما غمزت برق الاشتعال
زرقةٌ، من يترجم صمت بيادرها ؟، من يفسّر صوت رغيف
أصابعها ؟، من يرى ما أرى في سديم خرائطها ؟
من يأولني بين إبط المياه و رهط النصال ؟
زرقةٌ، كقميص الثواني، لها أتثني كالرصاصة في داخلي
ولها انحني كالبحيرة في هذيان الجبال
زرقة، كبداوة عطر السؤال، تجرّ يديّ من الدّم ،
تخلع اسمي عن الاسم، تمنحني قامة الهجس في أفق الاحتمال
هي الطاقة المستحيلة في غيمة الروح كالجمر في فحمة الثلج تصرخ بي:

حدّق في لوني يا الحجر الفاني
حدّق في لوني و تزرّق
جسدي قاموس الاقيانوس
و صدري برقٌ
من يتجرعه في حلم اليقظة
أو أسفار النوم
لا يتعامل و العش
انه الاشهل المتوسّط ، بوابة الرعش ، متصلٌ كالحديقة
و الروح ، منفصلٌ عن سماءٍ تحاذف أحجارها وجع الكائنات .
الاشهل المتوسّط في مائه يتزرّق او يتخضّر او يتفورز في متنه
انه سيد البحر يحذف قمصانه في يديّ و يلبسني

ظامئةٌ يا هذا شجرات القلب
و مالحةٌ كحريقٍ تحت فضاء الجلدة
رجفة أعضائي
قنّدني يا الأغبر بالجملة قندني
لا يوقفك الصخر المدعو بقميص الشاطئ
لا يمنعك الخفر الكيميائي و لا جذع العفة
اكسر فانوس المعبد يا هذا البري
و تقدم بالسفن الحجرية في ماءاتي
مفتوحٌ جسدي كفضاء النيزك
مفتوحٌ
لجحيم أصابعك المنذورة للعزف الكافر

يا المتوسّط نافذة الولع الاستوائي كيف أغوص حرائق زرقتك الأبدية ؟ كيف أقولك؟ امنح فمي لغة لا تهادن ساحلها ويدي قلقٌ يقلق الريح
يا سيد البحر
امنح كلامي لغات السفن

* شاعر من البحرين

ادخل زرقة مرآتي
مرتعشا بقناديلك
تلك المكتظات بحلم الكائن
ادرس بنوارجك الوحشية ما يخفيه البيدر
هندسني
و تهندس بين الذروة و القاع
هنا لا شيء سواك
هنا لا شيء سواي

يا السيد المتوسّط اعرف كيف أسوس ازرقاق الأماني
و أرعى جراد الحروف و اعرف كيف اطيّفني
في انزياح المعاني و لكنني لست اعرف يا سيدي
أقود جموحك

مائي بدأ مزاريب الكائن
مائي صمتٌ لا يتوقف عند ضفاف الصخب
مائي رائحة الغامض في رحم الواضح
مائي زلزلة الرعشة في القافين
مائي مخلوقات حنان الوحشة في الضلع التاسع
بتواريخ الموجة
أدعوك إلى قطفي من ساق النسيان
استقولني ما لا انطقه
أو لا تحلم أن تستقول صدر الماء ؟

زرقةٌ، تتزارق في غيها و تزرّقني في عويل السواحل
ترغي فاشرب رغوتها المشرئبة ثم تعود و ترغي
فامتص من حنطة الزرقة الأبدية لعثمة العسل المتهاطل
من شرفات المفاصل، يا سيد اللون زرقتك المستحيلة
لا أستطيع العبور بها

امنحني
رعشات جناحك يا هذا
فأنا مسجونٌ بتقاليد خرافات الأرض
و مربوط بعراجين السرة
يا هذا
اطلقني من اسر شريعة مخلوقات الساحل

ترغي و تزبد بالقول الأخضر، ترغي و تزبد بالشك
ترغي، فاحلم أن أتمدد كالشمس في الزرقة السيدة
و أفجّر شوق الخرافة للرقص في هذيان الشوارع
و المن للمائدة
بيدي و فمي و دمي اكسر القاعدة
إنما، أيها المتوسّط ، كيف أقولك
كيف ؟

هز عصرا نام عويلا بين خريف خلاياي
اكسر بحروف أصابعك الجوالة صمت مراياي
و تجمّع بنوارسك الفضية في كوكب تاجي
حرّكني كالأخضر يمرق في جلد الزعتر
حرّكني كالحرف يفجّر إيقاع الجملة
حرّكني بالصخب الساكن تاريخ الليل
خذ من جسدي تعتعة اللؤلؤ
خذ صحوة مرجاني
اكسر بالنار الخضراء رتاجي
وتجمهر يا الصدق الكاذب
في الشفق اللاهب
حرّك بالرعشة امواجي .

ما الذي ارتجي والجناس بكى
في الفضاء المراق
و تراجع عن غيبك الاشتقاق
و كيف أترجم زرقتك الأبجدية يا اشهلا
و أنا كلما أتوغل في شهواتك
تزداد بالازرقاق ؟

إن جئت
سأفتح بوابات الزرقة
للضوء الصاعد من جمرتك المخضلة بالليمون
إن جئت
سأغلق كل الأبواب وافتح صدري
و أقد قميصك من كل جهات الأرض
و اشرب من همزة حلمك حرفا حرفا
إن جئت
أريدك ألا تتوقف عن عزف الوتر الغائب
في اجمل أوتاري
إن جئت ....
اللون لا يشبه اللون، و الغيم لا يشبه الغيم
و الشكل لا يشبه النص، و الطقس لا يشبه الطقس
بحرٌ هناك و بحرٌ هنا بالعواصف يرغي و يزبد
و الاشهل المتوسّط مستفردٌ بالرعونة يرغي و يزبد
يكسر عاطفة الصخرة العائلية

لا اخجل إن قلت إليك
احب كواكبك المقذوفة في أعضائي
كالنيزك بعد الآخر
لا اخجل إن قلت إليك
احب مراكبك الممتدة من قبل الميلاد
إلى ما بعد الحاضر
لا اخجل من قهوة أشيائك
لا اخجل من زهوة أشيائي
يا ألفي الصاعد صهوة يائي
جدّف كاللحظة في صهلتها ترتكب اللحظة
جدّف كالفضة في ما خلف المرآة
و بكل مجاديف اللغة المنسية
أشعل ضوء الكون المعتم في أجوائي

أيها الاشهل المتوسّط يا سيد البحر اسحب يديّ من الرمل
خذني لقاعك قد التقي بالكواكب في هزةٍ حجمها قامة اللون
قد امنح الكون في النص شكلا أليفا
و قد ....

سأهديك جواهر نيروز القاع و أوجاع اللذة بين صباحين
لهما يركع مرجان القول على هيئة شيطان الوجد
و أهديك رحيق الموج المتكوكب خلف جدار الكلمة
أهديك ربيع شرارتها و فسيل طراوتها
أهديك فوانيس الزرقة
ماذا لو تهديني حيتان الرعد ؟

صحراء أسئلة و عواصم لا تعرف الصحو
في زرقة الروح بيني و بينك يا المتوسّط
ادخل صلاة مسامي لأهز ضلوعك قبل غياب ازرقاقي
ثلاثة و عشرين لحنا مشيت، ثلاثة وعشرين صوتا قطعت

ثلاثة و عشرين عصرا سكنت
أتعرف أي الكواكب تركض خلف توهج
قمحتك المستحيلة بعد ثلاث و عشرين آه ؟

قل انك تشتاق لقطف البرق الناهض من عطر بساتيني
قل انك تشتاق لخطفي من بين الوقت و من رائحة الجملة
في ساحل تكوينات الاشهل قل يا هذا أني زرقتك الأعلى
و كلامك في ذئب الليل و انك خيل حماقاتي
قل انك لي وحدي
أطعمك الرعد و تطعمني المعنى
قل إنك مرآتي

يا المتوسّط بين دمي و جموح الجسد
لك عائلة الماء في بيتها المتزارق
بعض الأحايين تغفو عن الشمس
بعض الأحايين تغوي صدى الطيش
بعض الأحايين تسهو
و تأتي إليّ كأنك عاصفة السبت
نطت صباح الأحد

علّمني أفعال الكلمة قبل النطق، علّمني كيف أسافر في نجمة أعماقي
علّمني كيف اغني حين تغيب قوانين المد، علّمني كيف أراك هنا وهنا
وهنا في الصدر، و في العين وفي القلب، جريئا كحوار الفلفل، ممتلئا كنهار الزيتون الأزرق، علّمني كيف أمص عراجينك يا طقس الفوضى من لب الممنوع من العزف
وعلّمني كيف بغير المرآة أراني
كالمستحيل المعلّق في الزرقة السرمدية أعلو على عتبات الزفير
واهبط أعلو واهبط والماء في زرقةٍ والسماء محدّبةٌ كخيال الفراشة
كيف سأصطادها شهلة الانزياح ؟ و كيف أقود شهيق المسافة في لغتي ؟
كيف اغوي نوارس صدري لتجتاح صدرك يا زعفران التهدّج

كن في جسدي
ممتلئا
كعصافير اليوم الثامن
في شجر اللهفة
حرا كمواعيد الريح
مرتعشا
كرماح الوردة

لقاعك يا أيها المتوسّط خذني أرى حكمة الحلزون
تحاكم شقشقة الكهرباء أرى القاع في السطح يرفع سكره
لربيع السديم أرى الجيم في النص تفضح سيّافها
وارى قافها في انداياح المساء، تأجج بالطين تاج السماء
أرى بلح الشمس في حانة البحر يدعو الفراديس للرقص
ما بين ماءٍ و ماء
أيها الاشهل المتوسّط خذني
إلى كهفِ مارجٍ طازجٍ لم يطأه سواي
يا الأغبر

لا تترك جمر المعنى
يفلت من عالمك السابع
كالوحش الأول يقترف الوحش الثاني
اجمعه بالسبابة و الإبهام
كلمه كالماء يفجّر جغرافيات الصخرة
حدّثه كالذئبة تفترس النائم في قلب الذئب
ولا تتركه غير لهيبٍ في هذيان السطح
و عاصفةٍ في رهوان القاع

نتغاوى كالبلورات
نتضاوى كالجمرة في لحم الأخشاب
نتداخل بين فضانا
الأزرق ليس هو الازرق
الاشهل ليس هو الاشهل
الأسمر في زرقته القمحية يقتحم الأبيض
نتضاوى كالفستق يفتح شرفته للكون
الازرق يرتكب المتدرج في فوضى الاشهل
الاشهل يقترف الزرقة
نتداخل كالممكن في ما لا يمكن
نتزارق
أو نتشاهل
أو نتشاهق
تخفت أسئلة الكون
و تغفو كيف على صدر لماذا
و متى لا تعرف آخر شهقة أين
ما سقط من زرقات الرؤية
(١)
اشهلٌ
لكأن السواحل تحلج ثلجا
و تدفعه للبعيد البعيد
يشهّل في خجلٍ
ما يلامسه من صدى و تراب
(٢)
في الصباحين
شربنا لغة الكوثر في كأس الهديل
فلماذا
كلما أمعن في غيبك
دق الباب في صدري
و أبقاني وحيدا
في المساءات
و أهداك الرحيل

(٣)

صاخبٌ
كالجمال المفاجئش
مقتحما بؤبؤ الريح
تعدو خفيفا خفيفا
و تستوطن الذاكرة
(٤)
وحدنا
في زبد الوقت
أقاليمك مرجان الأماني
و مجاديفي سلام
و حدنا
في زبد الصمت
مرايانا سحابات الثواني
و أيادينا كلام

ثلاث قصائد قصيرة

حلمي سالم*

* العرب *

منهم فرج الله الحلو الذائب في الكبريتيك،

ومنهم بوحريد المكويّة بسجائر جيتاته

على لحم الساقين،

ومنهم عمر المختار مؤسس علم الخدعة،

منهم ليلى خالد سيدة ميونيخ،

منهم صاحب مدن الملح،

ومنهم قاسم حداد.

الأعراب المندرجون المطواعون،

ليسوا دوماً مندرجين ومطواعين

فيهم بعض خوارج

* عكازات *

يجلس مبتسما،

يتأمل عكازات المارين،

يحاول وضع الأطوار البشرية في نسق،

أضنته الفلسفة فمال على جانبه الأيمن،

ليرى الثورات العربية من منظور أفقي:

كانت أقوام تذهب وتجيء،

وأبنية تهوي،

وصحيحون يعانون الفالج،

ورحى تطحن صبيانا فيذريهم ربهم على

الأمكنة، فيغدون ضمائر جمعٍ،

فيما يجلس مبتسما،

والآتون مع القدر يعرون بطون الآتين

مع القدر،

فيضع الأطوار البشرية في نسقٍ،

يحصي عدد العكازات المصفوفة،

وينام

* فيكتور هيجو *

لم يك يعلم وهو يخط ((البؤساء))

أن المصريين سيرتبكون بولعٍ ملتبسٍ،

بين الدانة والمطبعة،

وأن الفنانين الشبان الساطين على الدنيا،

سيدورون أمام رسومات أصابعه الجعدة،

معتقدين بأن الرعشة في الشعر،

نتاج أياديهم لا أيدي بودلير،

فياهيجو: من تقصد بالبؤساء؟

* شاعر من مصر

ثلاث قصائد

عبدالله السمطي*

فوق تراب العابرين

غرست اسمي هناك
فوق حبة رملٍ، تنام في خلاياي
غرست جبهتي
فوق حبة قمحٍ، وقلت: هاهنا كوثر الرؤيا.
يا عيوني التي تفارقني وتطويني طيّ الكتاب،
سأرجع- حين أرجع - لهذه البيوت
أراقب الخيل والليل،
أضعُ الصحراء البعيدة فوق حجارة بالي،
وحقول البامية أذرفها من بين ذاكرتي
أردد قصب الطريق
أصبّ في مكّرها كينونتي
أمررُ إنسانيتي فوق تراب العابرين
أجرح البسطاء جميعاً
بآهة ضريرةٍ
أنا البكّاء الأكثر صهيلاً من البحر،
دمي غابة من قصدير
وأورطاتي تاجٌ للألم
أطعت - تحت العرش - نجمةَ
تسللت إلى صباحي، ومسحتُ أهدابها في جفوني
وعصيتُ طائراً
ما يزال يعلمني
كيف أحط سماء الحزن على حصى روحي.

إنه البكاءُ
أمي تقودني إلى أصابعها.

- لا موناليزا في البال يا أمي
احضنيني يا خطاياي
قلبي صخرة
وسيزيف الثمل
سيزيف الكسول
نائم - منذ قرنٍ- في ضميري.

قدتُ الضرير الذي يتمطى في داخلي.
قدتُهُ
إلى رايةٍ يتحسسُ رفرفتها
قدته إلى مرآةٍ من غناء
لينشد في تكسرها مواله،
ليدرك معنى أن يكسونا الضجر
معنى
أن يفارقنا الوطن.

* * *

أسلاب لم تكن لنا تماماً

إنه طائر الخطيئة.
فكروا مليا. أصدقائي
قبل أن يضرب بجناحيه الرؤوس.
فكروا
إنه يشبهُ الرخّ.
أو قيل:
إن الأرض تخشاه.
فكروا
ضعوا على الألسنة قليلاً من الصخور،

* شاعر من مصر

وارشوا أعمدوة الملح كيلا نلتفت،
السيوف لم تصدأ تماماً
والأرواح ثملت في معارك لم تبدأ، ولم تنتهِ
سوف نصعد إلى سماء تكتب دخانها فينا
نسعى كالثعابين في فحيح المسافة
نقص هذا الريش، وهذا الريش
ربما
نلغي فكرة الطيران
سنقولُ لأقمارنا التي أضعناها في المجاز
قفي
لا لنبكي معاً على أطلالنا
بل لنرى أين تولدُ العتمةُ

* * *

إنه الطائر. يقتربُ
يحط
يهرولُ الخريرُ من مائه
ويخاصمُ الجبلُ سفح الشهيقِ
الأرضُ تخلعُ عباءتها
تنشقُ عن ملاكٍ وشيطان
يتصارعان في أوردتنا
نهرولُ.
يهرولُ البناءون والخبازون والفلاحون والصناعُ،
والعيارون والشطار،
تهرولُ الصحراءُ.
تهرولُ البيوت، تتركُ خزائنها المحترقة.
إنه الطائر. يقتربُ
الطائرُ الشمعيّ، طائرُ الخطيئة
يموت، ولا يحيا. يموتُ
ويبقى السادة الأشاوسُ وحدهم
يحصون
كم تبقى من الأسلاب!

* * *

صباح الفلّ

سقيتني من صهيلك يا فلُ شمساً تدل على حنيني.
سقيتني أوجهاً صغيرة الأحلام
أقرأ في ينابيعها بياض يومي الحزين.
لم أكنْ يا فلُ هكذا
منكسراً كسيفٍ مثلومٍ ساعة الطعانِ
أو مقيداً
كزهرةٍ يزفها الصقيع
كنتُ يا فلُ أمشي في مسيرة الأزل
أصغي لأوطاني البعيدة كالقلبِ
أرشُ حقولها بفطرتي الولية،
ألوحُ لصباحاتها كغيمةٍ عابرةٍ،
كنت يا فلُ
أنظر من عقودكَ منفى للروح،
ومن أريجكَ
أرسمُ أسلاكاً غير شائكة للهواء
كنت أرى
أن البصيرةَ زجاجُ الكون
حين أخدشها بصوتي
كنتُ أنامُ على سفح الكلماتِ
أفصلُ قصيدةً لامرأة،
تدعي أنها تحبني
فلماذا يافل؟!
حين رميتُ هذا البياض الذي يشبهكَ
في باحةِ القلب
أضلتني العتماتُ .. لماذا؟
هل أنت أبيض كالصبح؟
أم أبيض
كالكفن؟!

مِهَن

مبارك وساط★

شجرة الدّلب التي
نمتْ فجأة وسط الغرفة
تحْنو عليّ
كعشيقة
سأحيطها، بدوري، بالرّعاية
فقد سبق أن كنتُ
بستانيا...

أتذكّر الآن ماضيّ لأن الحيْرة
تشتدُ أمام عينيّ الصابرتين
فأسرار هذه الليلة تسْدل أهْدابي
على صرخة خيطتْ خفية
إلى صرْخة من طرف يد.

اليد مجهولة.
لا أهتم كثيرا بأمرها.
أعرف اني أعيش في غرفة
تنزف حيطانُها أحياناً
خلال فصْل الدّموع التي تُهاجر
من عيْن إلى أخرى...

لديّ ما أحكيه عن العجوز
التي كانت تنسج قُمصانا مُشعة
من قطع الغيوم...
عن آلام المصابيح!

وسكتاتها القلبيّة المفاجئة
وحتى عن الشرارات
التي تنبعث من خياشيم هذا الكلب
الذي يقعي أمامي:
فقد كنتُ أيضاً
كهربائيا...

ومرةً غِبتُ عن نفْسي
في الدم

ثمّ عثرتُ عليّ
مغنيا
في أحد الكباريهات

اشتغلت أيضا في سيرك
واستطعتُ، مثلما شابلن،
أن أجعل حتى البراغيث
تقدّم عروضا مثيرة

بلْ وتمكّنت أيضاً
من ترْويض اليأس
والجنون
واستخرجْتُ صوراً مدهشة
واستعاراتٍ
من سُبات النمور!

★ شاعر من المغرب

أسأل عن وجهكِ .. يافا !

محمد الماجد*

واستوقفتني عند ماء النبع رعشةُ كفها
والرملُ معروق على سوق الصبايا
يدعي وصلي ...
وأكواز السقا ولفرط ما شدّت من الأنفاس فيما بيننا

تهذي ...
وأترابُ لها فارقنها غسقاً وقلن لها أفيقي
إن الذي تهوين ضاق به المكانُ
فظل يصفق بالطريق على الطريق
ونسين أني كنت أرعى – جانب الوادي – المؤجلَ من مواعيدي
وأسأل أهله عنها وعني :
كيف غابا ؟
علّ عشّاً بين أضلعها دعاه ؟
فمن دعاه إذاً ؟
رأينا روحه حول الحمى !
يأوي إليها الوحشُ مأنوساً بغربتها
ويبحر من موانيها رسولُ ..
قد حمّلته رسائلَ العشاق تبحث عن دليلٍ
يا رسائلهم لنا :
إن القلوبَ هي الدليلُ ..
أبحرت قبل سفينتي
ونظرت في النجم القصيِّ
وقلت : أمرضني الهوى وأضلني
إني عليلُ ..
إني عليلُ ..

وشرحت أحوالي لعطارٍ بناصية الزقاق فقال :
ترياقُ ويجمعه ليومين الغلام من البراري
زهرتان من السنا
منقوعتان بوجه يافا ... كاعبان
وزيتُ فانوسٍ
يكاد لطول ما اشتغلت به النيرانُ
يبسمُ أو يقولُ ..
هذا إذاً حالي على الأحباب حين أقيسه
حالٌ يطولُ ..

ولربما يا وجه يافا
يا إناء الزّهرِ
آتي بعد عام عند ناصية الزقاق
وأسأل العطارَ عنكَ
وعن غلامٍ كان يبحث في البراري
فاض ترياقي بهمي
والزجاجةُ لم تعدْ تقوى عليَّ
فأين وعدُك والمقيلُ ؟
وأين أظعن حين تسألني القوافلُ عن منافيها ؟
ثقيلٌ حين تسألني ... ثقيلُ
ولربما العطارُ عاد وقال :
ترياقُ ويجمعه ليومين الغلام من البراري
زهرتان من السنا
منقوعتان بوجه يافا .. كاعبان
وزيت فانوسٍ يكاد ...
جسدٌ بجانبه وروحٌ طار سانحها ... بتولُ.

---

* شاعر من السعودية

قصائد

فاطمة الشيدي*

زيف الأسماء

(١)

امرأة من رحم الذاكرة الخربة
من وحي القرابين
والبخور ليلة العرس الأكبر للعاصفة
اُقتدّت
من شهوة المكان
من جرح الغيب النازف
من قراءات الكف
والتمائم المربوطة حول بطون
الصغار
من جاذبية العطر
وحنين الساقية،
لها شهْقة السمر
ونزق الأشرعة!
تدعى أنا

* * * *

(٢)

أشباح
مراؤن
قرصنة بعيون وحيدة
جزارون يقبّلون الضحايا ليلة العيد
بحارة
أرباب مجد غابر وأشرعة ممزقة
سدنة أحذية وبراويز
طبول
يسمون رجال

* * * *

(٣)

أشتم عبيره
مأخوذة برائحة الدم حتى الدوار
ألحسه بتلذذ
أحاول – كالقطة – تنظيفه
أداعبه كي يبرأ
يبدأ في الاتساع والتمدد
أهرع في البكاء
إنه الجرح.

* * * *

بورتريه امرأة

من وراء نسغ الكون
تمد يدا بالغة الحظوة عند الإله
ترتاد قفار الحلم
ترسم أسطورة المتعبين
تغني لزورق تاه في المحيط
وحيدا كالنصل بين الكواكب.
إلهي من أي أفق مخضوضر بالسناء
يجيء كل هذا الألق
من الأبدية حيث الثبات
أو من آهة جذلى
وسط بئر معبأة بالأمنيات
إلهي
بعيداً كل هذا عن الساقية
إذن كيف سأشرح كل هذا الهراء
على ضفة مرهقة
تحتاج يد النهر كي تعبره

* * * *

آخر دروب الحرير

يا آخر دروب الحيرة
التي ارتادتها قافلة الغروب
لم لوحت للهودج المزعوم
وأسكنت ظلي لعنة الحلم
كنت أتلمس صدى أنفاس الهجير
إليك

* شاعرة من سلطنة عُمان

كي نحتسي بيض الغراب
ونشهق بين القوافي الغافلة
أهديت الجمال دفء الطفولة
وهزال الحداة
كانت الرحلة الممتدة عشقي
فأين الصين الآن

احتمال

إذا لم اكن يوما هنا
فقد اكون هناك
أسبّح باسم الرب
أن يهب السلام للقرنفل في الكون
ولسحابة ساجية
وللسفر البعيد
وللأمنيات
قد أكون هناك
أغني بالود على الساقية
سلام
وعلى الليل الذي وحيدا
بلا جذوة أنطفأت عيناه كزرقاء
اليمام
قد اكون هناك
بقفازتين من فرح جليّ
أقول
((بكل اللغات عليك السلام))

* * * *

أشياء

١ - المطر

شهقة السماء حين تضج بالحزن
فتستبيح حُمّى الوجود
وترسل عبيدها كي يغرقونا
لحظة تنساب فيها أشواقنا السجينة
من بؤبؤ الكلمة والحرف
وتذرف النفوس لغتها على جدر
الرهبة
والجمال
فتضحك السماء وهي تختصر
المسافة
بين الهناك..... والهنا

٢ - الأحلام

من عظمين في مؤخرة الرأس
تولد الأحلام
يولد معها الصداع والألم المسمى
بها
تولد شمعة تسرق الظلمة
تخبئها في الزرقة التي تتنفسها
لتعود تحلم بالظلمة
بعيدا قريبا من الحلم والصداع
وعظمتين في مؤخرة الرأس

٣ - لحظة

من جمر الوجع
من برزخ المجهول
بكل طقوسه المغرقة في الوهم
تولد اللحظة الفاجعة
نموت نحن وتبقى هي تنفخ الجمر

٤ - مشهد

شاعر غامض
طفلة نسيت أن تشعل شمعة للشتاء
بلاد قطعت أيادينا ونحن نلوّح لها
نهر غريب خانته الضفتان
أمنية يتيمة ترتجف ساعة القيظ
صحراء يمّمت وجهها شطر لغة
سافرة
سماء غنّت لها أغنية
ماتت الصحراء على حافة كالمساء
وبقيت أصداء تلك الأغنية
لغريبين يرتعشان
ولا مدفأة

٥ - لا

لا شمعة تضيء المساء
لا لغة
لا موت بطيئا على بقايا رصيف
لا صدى أرغفة

يحشو فراغاتها بالجمرات

نشمي مهنا*

كلماته الخشبية
تستلقي أمام بحر ساكن
تمدُّ قدميها تدغدغ إبط الماء
تتأرجح أخيلتها بين خيوط اللامعنى
تحدّق لساعات في عين الشمس
تشعر بالخفّة ....

* * * *

نراقب حلزوناتٍ عارية
خرجتْ من ثكنات الزبد
متكئة على أطراف الخوف
وعادتْ
مهرولة بفرح الغنيمة
هذه العارية تماماً إلا من مرايا الشهوة
تخاتل انتباهات النوارس
فتنهش غلالات الفكرة

* * * *

كلماته..
ترصد المشهد بعيونٍ ذئبيةٍ
تراقب هذه الآمنة وصيدها الثمين
وصدى ضحكات يعلو... في بهو القواقع

* * * *

في هذه الظهيرة
حيث الملل الكوني
- المسجّى على أفق بحري منسي-
تستبد به الرعشة الأولى
مثل صرخةٍ خطفها الضوءُ من رحمٍ مثقل
يلسعها الماءُ
بغموضه
ويحشو فراغاتها بجمرٍ كثيف

* شاعر من الكويت

جنازةُ من هناك

السّماح عبدالله*

البحر الحافي يتلصَّصُ حول حواف فلسطين، يُغمِّضُ عينا
ويُفتّحُ عينا، حتى إن نام الجند الساهرُ، يتسلل من بين
بياداتهمُ، وكعوب بنادقهمْ، يجتاز السلك الشائك،
والأجولة الرملية، ويغيّرُ من لون تموُّجه حين يمر بقطعة
وقتٍ مشمسةٍ، كيلا يبصره العطشانون، يسير بطيئا وخفيفا،
حتى يصل إلى جثث الشهداءِ، يغلّقُ أعينهم، ويُسرّحُ
شعرهمُ، ويزرّرُ ياقات القمصانِ، ويحملهم في صمت جلال
الموت، يعود بطيئا وخفيفاً، وتتابعه في مَشهَدِهِ
وهو يعودُ النسوةُ في الشرفات العالية، يُشِرْنَ بإصبعهنَّ:
اذكرنا يا بَحْرُ، البحرُ يمر خفيفا وكأنْ لم يسمع صوت
النسوةِ في الشرفاتِ العاليةِ، ولكنْ يعرف دقّات الدمع
على الجلباب العريانِ، يعودُ البحرُ بجثث الشهداءِ
إلى البحرِ، ويُغمضُ عينيهِ، وينام.

* شاعر من مصر

تقاطعات

يحيى الناعبي*

ليكن!
من تسكن عزلته
هذه البطاح
كملاك منفي في فردوس قاسٍ
لا شيء يغطي الوحدة
المتحجرة
سوى تركة ترحل معه دائما
ومنازل مغمورة
بخطيئة لم تصل حد النهاية.

صولجان الريح
يناولني ورقة حب خبأتها
في سريري
تقاسمني اللحاف والهواء
الصرخة تنسج من وعاء دمي
ضباب أزرق يحوم
حول جسدي المسجى
على رفة الترحال
مدار جائر
حين أسلمه مفتاح القلق
أنا الغائب
في زمن تركته
يطلق ساقيه
وكما لو أن الغابة
التي أنتمي إلى ظلالها
رصاصة تتسول في جسدي
وتعبر محيطاته.

لا تتنزه كثيرا
في مرآة الماء
فوجهك لا يزال طريا
وموجعا حتى من قبلة
كل صباح
ربما يتفرس الآخرون
في عينيك حين لا يجدون
من يسّد عشقهم
ويتركون أبوابهم مفتوحة
حتى الصباح.

أي ريح ذئبية هذه التي تعوي
خلف النافذة
تركت أطفالها ينامون على سريري
وهيأتني فريسة لأحلامهم
كان الحقد آخر ما خلفته الحروب
والصمت لا يولد
سوى
غصة في الحنجرة.

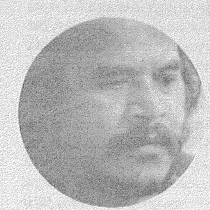
النجوم التي تغازلني بلمعانها
تركت كتائب الأمل
تملي فراغ الطائر
حين يطلق ريشه للهواء
والشمس تنذر بشعاع أبيض يلفه
كما القماط
طريقه لا تحصيه الخطوات
والقدر محتوم
وبلا خوف يستطعم اللذة
كما لو كانت قطعة ثلج على كفه.



رواية من تايلاند



سُمّ



سنيح سانغسوك

ترجمة: محمد المزديوي*

انسدل الليل. كان الغَسَقُ قد تقدّم. بينما كانت حُمْرة الشمس الداكنة تتَلاشَى شيئاً فشيئاً. كانت السماء صافيةً كقبّة من الكريستال. وفوق أفق الغروب، وتحت لعبة الأشعّة، كانت شذراتٌ دقيقة من السحاب تأخذ جمالاً أبْعَد من التصديق. وكانت أشكالُها المختلفةُ تُدَغْدِغُ الخيالَ. اكتفى بالبقاء جالساً، دونما حركة، وهو يتأمل السحاب كما لو كان في حالة انتشاء. كان يرى فيها تشابُكاً من جبال، غابة كثيفة، وفروع شجرة كبيرة مزَّقَتْها العاصفة، هضاب بصورة فتاة شابّة متمدِّدة على جنبها. لم يَبُح، أبداً، لأحدٍ بأسرار خَيَالِه، ولا حتى لجماعة أصدقائه المقرَّبين، الذين كانوا يخرجون لِرَعْي قطعان أبقارهِمْ، وكلهم منهمكون في اللعب مع طواحين هوائيّة صغيرة مصنوعة من ورق نباتات «السُّعَادى». نظر إلى بَقراتِهِ التي تَرْعى هنا وهناك بجانب بقرات أصحابه. وخلال بحثه عنها من خلال نَظَره، قام بإحصائها. كانت ثمانية. والعدُّ كان صحيحاً.

لقد كان هو الذي منَحَ اسماً لِكُلِّ واحدةٍ من بقراتِهِ. أبوه وأمُّهُ تَركَا له الحريّة في هذا الموضوع، فقام بإعطاء اسم لكلّ واحدة بعد تفكير عميق وناضج. البَقَرات الأربع كانت تَحمِلُ أسماء تتعلّق بالطبيعة. «السهل» و«النَّهْر» و«الغابة» و«الجبَل». وكانت هذه الأسماء تَرِنُ كَنشيدِ أطفال. البقرتان الأُخْرَيَان كان لهما اسم مستقى من الحِجارة الكريمة: «عين الشمس» و«الزُمُرُّد». وحين اشترى أبوه عِجْلَين في السنة الماضية، لم يَمُرَّ وقتٌ طويلٌ قبل أن يُعَمِّدَهُمَا بـ«الفضّة» و«الذهب». وكانت هذه الأسماء، أيضاً، تَرِنُ كنشيدٍ للأطفال. وكلّما كان أبَواهُ يسمعان عن اسم جديد، كانا يَبْتَسِمان ويُوافِقان دون شروط ويَتَبَنَّيان الاسم الجديد. في أحد المساءات، قال أبوه: هيّا يا أيّها «السهل» وأيها «النَّهْر»، لقد حان وقتُ الذهاب إلى الإسطبل، حيث ستَعرفان أين يُوجَد «فِراشُكُما». وفي مساء آخر، قالت أمه: «يا أيّتها «الفضّة» ويا أيّها «الذهب»»، لقد حان الوقت لِتَتَصرَّفَا كَأُناسٍ بَالِغين، وحانَ وقتُ دخولكما إلى الخدمة.» كان أبوه وأمه يُحِبّان أن تكون لِبَقَراتِهِما الثماني أسماءٌ جميلة ومتوافِقةٌ بشكل جيّد، وكان سعيداً في أن يَتَسبَّبَ في هذه السعادة لأبويه. كان شديد التعلق بِبَقراتِهِ الثماني. ومن الأكيد، أنه لو لم يكن هو من أعطى هذه الأسماء للبقرات، ما كان ليكون متعلقا بها. لقد كان صديقاً لها، ومولاها وسيِّدَها، وبهذه الطريقة كانت هذه البقرات أو تلك تُطيعُ أوَامِرَهُ. وكان يحب كلَّ واحدة من بقراته. وكان شديد الحرص على ألاّ يُظْهِرَ ميلا لهذه البقرة دون تلك، كيلا يتسبَّبَ في الفتنة والغيرة. في موسم البَذْر، كان أبوه يستخدم «السهل» و«النهر» لتمرير المشْط. وكانت أُمُّه تستخدمُ «الغابة» و«الجبل» لتمرير المُشْط. وكان، هو أيضاً، يستَخْدِمُ «عين الشمس» و«الزمرُّد» لِتمرير المشط، بينما تظلُّ «الذهب» و«الفضّة» في الاحتياط، لاستبدال هذا الزوجي المُنْهَك والمُرْهَق أو ذاك المجروح بسبب القَرْن والشدّ. ولكنه كان يُجهِد نفْسَه، ما أمكن، كي يحبَّها جميعا. ولم يكن حُبُّه يتجه، فقط، صوبَ «الذهب» و«الفضّة». وحين كان يتمّ الانتهاء من التَّمشيط اليوميّ، كان يغسلها، بعناية، الواحدة بعد الأخرى، ويحمل لكلّ واحدة منها مِلْءَ ذِراعَيْه من العشب الطريّ. وكان يرى أنه إذا ما اشترى أبواهُ بقرةً أو اثنتين، فهذا سيكون أمراً جيّدا. كان يقضي وقته الميّت في البحث عن اسم مُناسِب.

كان قد بلغ للتوِّ سنّ العاشرة في فبراير، وأكمل السنة الرابعة في المدرسة. وكان أصدقاؤه، في القرية، من الأولاد والبنات،

* قاص ومترجم يعيش في باريس

يُنادون عليه بـ«اليد الحمقاء». وكان بعض البالغين في القرية يدعونه بـ«اليد الحمقاء». لأنّ ذِراعَه اليُمنَى كانت مشلولةً من كتفه وكانت تُشكِّلُ زاويةً مع جسده. لم يكن يستطيع ثَنْيَ مِرْفَقِهِ. كانت كلّ أصابع هذه اليد جامدةً وغير قابلة للاستعمال، وممدودةً كَحَطَبَاتٍ صغيرة. لم يكن يستطيع، لا أن يُباعِد بينها ولا ثنيَها. كانت كتفُه اليمنى هزيلة ومنحرفة. ولكنّ ذراعَهُ اليسرى كانت مفتولةَ العَضَلات وقوية بشكل كبير. أصابع يده اليسرى كانت طويلةً ولَحيمةً (كثيرة اللحم) وماهِرَةً. وكانت كتِفُهُ اليسرى صلبة ومفتولة العضَلات. وكان دائما متأهِّباً لمصارعة الأطفال الذين يتوفّرون على قامة مثل قامته أو حتى على قامة أطول. كان يَتَصارَع دائماً، دونما تردّد، حتى لو أنه لم يكن يستخدم سوى ذراع واحدة.

كان «سونغوات» يَجِدُ متعةً ماكرة في المناداة عليه بـ«اليد الحمقاء» بكثير من الحقد والاحتقار، أو المناداة عليه باليد المُتْلَفَة والسقيمة. كان ينتشي وهو يَصِمُ، أمام أعين الجميع وأمام عينَي الطفل، بوصْم عاهته. كان «سونغوات» وسيطاً روحيّاً. كان في الخمسينيات من عمره، قويَّ البنية، كله عضلات، وكان أسْوَدَ البشْرة. كان يسمى في البداية «وات»، ولكنّه، في يوم من الأيام، ومنذ خمس سنوات، قال لكلّ أفراد القرية إن روحَ «الأُمّ المقدَّسة»، الحامية القوية للقرية، قد قرّرتْ أن تستخْدِمَهُ لِتَظْهَر من خلاله، وبأنّه الوحيدُ الذي يستطيع أن يستدعي روحَ «الأُمّ المقدَّسة» لتُعبِّر، عن مشيئتها، بواسطته. الكثيرُ من الناس في القرية، كما في المَزارع المجاورة، صدّقوه. وهكذا تحوّل «وات» إلى «سونغوات»، أي «وات» العرّاف، وبدأ يَغْتَني شيئا فشيئاً دون أن يكلّف نفسَهُ عناءَ إنهاك نفسه في المَرْزة (حقول الرُّز) أو تربية البقر والخنازير. وكان حين تتملّكُهُ الرُّوحُ، في الاجتماعات، يَضَعُ على جسده مِئْزَراً أبيض، وقميصاً أبيض بِكُمَّيْن طويلَيْن، وشالاً أبيض معروضاً على الكتف، وزهرةَ حمراء على الأذن. وحين يتحدث، فهو يتحدث بصوت رقيق كامرأة، بتراكيب جُمَل وصيغ غريبة بَطَلَ استعمالُهَا وعصيّة على الفهم والتأويل. وهذه الطرق أصبحت تشبه طُرُقَ امرأة. بالإضافة إلى أنه كان قادراً على الرقص بحَركات غريبة ورشيقة. لقد كانت طريقتُهُ، في التصرّف، مُدهِشة وجديرة بالثقة. إذن، لقد أصبح شخصاً قويّاً، وله تأثيرٌ كبير في القرية، وكان دائما على أهبة لاستخدام سلطته وتأثيره. في المناطق (الريفية) المجاورة، كانت توجد الكثير من الأراضي المُهْمَلَة المفتوحة لِكُلّ الناس، ولكن «سونغوات» خَصَّهَا لنفسه، فَأَحَاطَهَا بسِياجٍ وَزرع فيها أشجاراً، على أمل الحصول على ملكيتها. كان أبُ «اليد الحمقاء» يقول إن هذا التصرّف أنانيّ، وكان ينتقد، بطريقة مباشرة، «سونغْوات»، ولكنّ «سونغوات» واصل طَمَعه في هذه الأراضي، وفي إظهار(أهميتها)، كي يكون بمقدوره، عند الاقتضاء أو الضرورة، أن يعلن لِمُوَظّفي السجِلّ العقاري، أنه ونظراً لاعتنائه بها، منذ زمن بعيد، هو مَنْ يَجِبُ أن تعود إليه ملْكيّتها حين تكون جاهِزة.

إنّ وضعيتَه كوسيطٍ روحيّ، لدى الأُمّ المقدَّسة في القرية، كانت تجعل من «سونغوات» شخصا مُهاباً، ولكنّ أبَ الولد المُعاق لم يكن يصدّق أنّ «وات» وسيطٌ رُوحِيٌّ حقيقيّ. وكان يقول إن «وات» لا يتفوّق إلاّ في خداع البُلَهاء. وكان هذا التحدّي هو السبب الذي يدفع «سونغوات» إلى أن لا يُحِبَّ والِدَيْ «اليد الحمقاء»، وبالتالي إلى أن لا يُحِبّ الطفل أيضا. وبدأ في إعلان الكُرْه الصَّريح له ابتداء من ذلك اليوم، الذي أحدث فيه تورُّماً في عين ابنه. (ضربه بكلّ قواه، ناسياً أن الآخَرَ كان أكبر منه بكثير-مَا كان عليه أن يَحْتَجّ، ويسعى لمخاصمتي(قال الطفل).)

كان «سونغوات» يقول دائما إن الذين يسبّون الوسيطَ الروحي للأمّ المقدّسة، هم كَمَنْ يسبّون الأمَّ المقدَّسة نفْسَهَا، وبأنّه، عَاجِلا أمْ آجلاً، سيُصيبُهم سوء الطالع. وكان يقول بإنه إذا كان الطفل قد سقط من أعلى شجرة نخيل منذ سنتين، وإذا كانت ذراعه قد تكسرت، وَوَجَد نفسَه مُعاقا، فَلأنّ يَدَ الأمّ المقدسَّة الخفيَّةَ هي التي أَلْقَتْ به أرْضاً.

قبل سنتين، كان الطفل في سنّ الثامنة، وكان في القسم الثاني في المدرسة، في أحد أيام بدايةِ موسم التساقطات، خَرَج مع بَقراتِهِ إلى الحقل، وعثر على شجرة نخيل ذات ثمراتٍ عِنَبيّة جاهزة لتُسكِرَها أُمُّهُ. كانت الشجرةُ فَتِيَّةً، يبلغ علوُّهَا ستة أمتار بدون شَعفاتٍ خيزران، على طول الجذع. فقرّر أن يتسلّقها. أخرج سكِّينه الجيبي من حِزامِه ووضعه بين أسنانه، مَسح رِجليْه الملطَّختَيْن بالوَحل اليابس على ضِغْث من العشب الطريّ وتسلق برشاقة وخفّة حتى أدركَ أعلى الشجرة، تقريباً. لم يكن يخاف شيئا؛ فخاصية الخطر لم تكُنْ تخطرُ له على البال: فقد سبق له أن تسلّق نخلاتٍ أكثر طولا من هذه النخلة. ولم يكن رأس النخلة سوى عبارة عن جذوع نخلة يابسة، كانت تتدلّى وتمنع تَقَدُّمَهُ. فكان عليه أن يقتلعها، كي يستطيع التقدم، أعلى فأعلى، ويقطفَ ثِمارَهَا. وقد أَمَّنَ ثِقْلَهُ بفضل رِجْلَيْه من جانب ومن جانب آخر بالجذع، واستخدم يده اليسرى ليتشبّثَ به، واستخدم يده اليمنى ليقتلع السيقان اليابسة فوق رأسه. كان الجذع كلّه مغطّى بعفُونة خضراء لَزِجَة وزَلِقَة. بسرعةٍ، انقطعت السيقان التي جَذَبَهَا بكُلّ قِواهُ، وبسهولة، فَقَدَ تَوَازُنَهُ. لقد كان بصدد الحديث مع نفسه « يا «تودْيُو»، كَمْ تَتَسَاقَطُ هذه القاذورات، بسهولة!.» لم يَنْتَهِ من صياغة هذه الفكرة حتى هَوَى مع السيقان. صرخ من هول المفاجأة. سقطت السكِّينُ من فمه. ارتطم الجانب الأيمن من جسده على الأرض بعُنْف. سمع اصطفاقا خاطفا لِعَظْم يتهشّم، بينما غَمَرَهُ أَلَمٌ وَخَّازٌ لا يُحْتَمَل. التوى على الأرض، مُصْطَكَّ الأسنان، وظلّ على هذه الحالة حتى اختفت الشمس وراء الأفق. بقراته(لم تكن له آنذاك سوى ست بقرات) لم ترغب في العودة إلى الإصطبل بالرغم من تأخر

الوقت. أحاطت حوله على شكل دائرة ونظرتْ إليه وهي تَخُورُ، تدفعُه برفق بأفواهِهَا، وهي تلعَقُ أعضاءه ووجْهَهُ بألسِنَتِهَا الخشِنَة والمرِيْلَة وهي تنفخ بضربات كبيرة مرعوبة. واستمرت على هذه الحالة حتى ظهرت الزُّهَرَة(نجمة الصبح أو المساء) ووصل أبوه إلى عين المكانِ ووجده يتنفس بصعوبة وهو ممدَّدٌ على التراب، والجسد مغطى، كله، بالوَحَل، والذراع اليمنى جامدةٌ ومُنخَلِعَة، ولكن الأسنان دائما مصطكّةٌ والعين بلا دموع. المستشفى كان بعيدا. دَيْرُ الكاهن «رينغ» المُبجَّل، مُجَبِّرُ العظام الشهير، بعيدٌ جدا هو الآخر. وكي يُعالِج رضّاته وكدماته، اضطرّ إلى شُرْب خُلاصةِ «البوابوك» المُرَّة خلال شهرٍ كامل. ولكنّ ذراعه اليمنى بقيت مُعاقة، ابتداء من هذا التاريخ. ولهذا السبب أُطْلِقَ عليه «اليد الحمقاء». ولهذا السبب أيضاً، لم يتوقف «سونغوات»عن القول إنّ الحادث نتج لأن أب الطفل لم يكن يحترم الوسيط الروحي للأمّ المقدّسة، واعتبرَ كثيرٌ من النّاس أنّ «سونغوات» كان على حقّ، فتمّ احترامه وخشيته بشكل أكبر.

وأمّا أبوه وأُمُّهُ، فلم يكونا يدعوانِهِ بـ«اليد الحمقاء»، وكذلك أيضا الجدّة «بْلابْلِيونْغ»، القابلة، وأيضا الكاهن «تيان» المُبجَّل، رئيس دَيْر القرية، فكان الطفل يَدِينُ لهم دائما بالعرفان. وضعَهُ أبَوَاه في هذا العالم وربّياه. الجدة «بلابْليونغ» أخرجَتْه إلى هذا العالَم وقطعتْ حَبْل سُرَّتِه. الكاهن المبجّل «تيان» هو الذي سَمَّاهُ. قال له أبوه: «هل تريد أن تتعلّم الركوب على الدرّاجة؟ سوف أعلّمكَ. قَبِلَ بإشارة من رأسه. وتعلّم الركوب على درّاجة أبيه الجديدة، التي كانت عالية بشكلٍ كبير، تقريبا بقَدر قامته، والتي بالإضافة إلى هذا، كانت تتوافرُ على قضيبٍ أُفُقِي في وسَطِهَا، بحيث إنه يضطرّ أن يَنْدَسّ تحْتَهُ، ويَضَع رِجْلَيْه على الدوّاستين ويلتقط المِقْوَد بيده اليسرى وبيده اليمنى التي لا تَصْلُحُ لشيء. كانت طريقته في ركوب الدرّاجة، لا توجد طريقة أخرى أكثر إزعاجا منها. ولكنه نجح، أخيراً، في إتقان الركوب على الدراجة. وإذا كان قد تفَانَى في تعلّم ركوب الدرّاجة، فقَدْ فعَلَهَا من أجل أبيه، أكثر ممَّا فعلَهَا من أجله. وحين قدِم موسمُ التّساقطات، قال له أبوهُ إنه أصبح رجلا بالغاً، «قُلْ لي مِنْ أيّ قطعة أرض يُبْدَأُ حرث المرزة، في نظرك؟» أُمُّهُ كانت تستشيرُهُ في كثير من الأحيان أيضا. كانت أمه تقول: «إنّ «السّهل» و«الجبَل» أفرغتا كلَّ جُهْدِهِمَا. في الغد، سآخُذُ «الفضّة» و«الذهب» مكانَهما: ما رأيُكَ؟ تأخذ أمّه بيدهِ اليسرى كي تعلّمَهُ أنْ يَكْتُبَ مرّةً أخرى، وتتحمّلُ نوْبات سخريته الصبيانيّة الساذجة، حين كان يُجْهِد نفسَهُ على إتقانِ المصوّتات والصوامت مرة أخرى. كانت أمه تقول: «هيّا، إنك تستطيعُ أن تنجح فيه، هيّا لا تَخَفْ. بعد قبل، ستكتُب بطريقة أفضلَ، وأسْرَعَ من كلّ الأطفال الآخرين.» الجدّة «بْلاَبْلِيينغ» قالت: «هيّا، إذن، يا صغيري، أرِني عضوكَ الجنسي»، ثمّ تقوم بمعانقته وتنزع سرواله لتطمئن على جسده . أحَسّ بالحرَج. كان يُحِسُّ بالخجَل وكان يعرف حقّ المعرفة أنّ الجدة «بلابْلِيينغ» كانت سليمةَ النيّة تجاهه، وتريد أن تَبُثّ فيه الثقة في النفس. كان الكاهن «تيان» المُبجّل يُولِيهِ عناية خاصّة. الكاهن «تيان» المبجّل يقول: «وهكذا، فأنت بصدد مساعدة أبيكَ في حراثة المرزة؟» ويضيف: «قُلْ لي إذاً، فهكذا أصبحتَ تُتْقِنُ الركوب على الدرّاجة؟» ويقول: «وهكذا، فأنت أصبحتَ تتقن الكتابة بيدكَ اليسرى؟ أرِني كيف تقوم بنَسْخ هذه الصيغة السحرية في هذا الكِتَاب على هذه الورقة التي بالكادِ أراهَا.»

لم يكن أبوه وأمّه والجدة «بلابليينغ» والكاهن «تيان» المبجّل يدعونه، أبداً، بـ«اليد الحمقاء»، وكانوا يتحدثون إليه، دائما، بلُطف، وكانوا يُجهِدون أنفسهم، بشكل دائم، على تحمّل طيشه. وكان هو أيضا يُحبّهم بصفة خاصة. لقد سبق له أن حاول أن يُحِبَّ الآخرين بنفس القدر، ولكنه اكتشف أنه يحبّ، بشكل أفضل، الناس الذين يُظهِرون معه أكبرَ قدْرٍ من الطيبة. اكتشف أنه يكره «سونغوات»، وأنّ «سونغوات» يبادله الكراهية. في ليلة «لُويْ كْرَاطُونْغْ» «حفلة الأنوار»، كان قد خرج لِيُعَوِّمَ القدَحَ العائم (كراطونغ) على القنال الموجود خلف منزله في رَصيفِ الشحن والركوب تحت شجرة التمر الهندي الكبيرة. قرّبَ القدَحَ العائمَ من جبهته وطلبَ من أمّ المياه الصفْحَ عن كلّ الإهانات وكل أعمال العار والشنار التي ارتكبها خلال السنة. وبلغ به الأمر أن ناشَدَهَا أن تَمُنّ عليه ببعض الأفضال. طلب من أمّ المياه أن تساعد أبَوَيْهِ على الحصول على غلّة كبيرة من الرّز في المرزة، وعلى أن يبيعوه بثمن مرتفع، ورجا منها أن تجعل الجدّة «بلابليينغ»، التي كانت على أهبة مغادرة القرية للذهاب للاستقرار مع حفيدها في قرية مجاورة، تُؤَخِّرُ، قليلاً، مغادرتَهَا، وترجّى منها أيضاً أن تساعد الكاهن «تيان» المُبجّل، الذي كان يعاني من أمراض الشيخوخة، بسببِ سنه المتقدّمة، أن يستعيد صحّته وأن يعيش طويلا، وترجّى من أمّ المياه أن تجعلَهُ لا يحسّ بأي حقد ولا ضغينة تجاه «سونغوات»، وأن يُبَادِلَه هذا الأخير هذا الشعور. ثم أشعلَ البَخُور والشمع في القدَح العائم، الذي ألقى به في الماء، وأتبعَه النظرَ حتى اختفى في التيار على سطح الضفة. بعد أيام، طلب من الكاهن «تيان» المبجّل، الذي حضر لتلقّي القربان من الطعام: «أيّها الكاهن المبجّل، لقد قدّمْتُ الكثير من الأمنيات من أمّ المياه، في «أعياد الأنوار» (لُويْ كراطونْغ). فهَلْ ستتحقق الأمنيات أمْ لا؟» لم يُجِب الكاهن «تيان» المبجل في الحال، ولكنه سأله عن الأشياء التي ترجّاها. وبعد أن استمع الكاهن «تيان» المبجّل إلى الطفل، قال له: «إنّ كلَّ ما ترجَّيْتَه سيتحقق. سيتحقق كلُّ شيء.»

واصل الظلام إرساء خيوطه. كانت السماء، عند المغيب، حَمراءَ ضاربة إلى البنفسجيّ وزاهية. وكانت السّحب تغيّر، باستمرار، من أشكالها. وكانت الريحُ ما تَزَالُ تَهُبّ بقوة. نظرَ إلى المدى

الواسع والعاري من الحقول السمراء الذهبيّة تتمطّى وتتمدّد حتى فقدان البَصَر، مُوشّاة، هنا وهناك، بخَمَائِل وبأشجار نخيل، ذات خضرة داكنة. نظرَ إلى بقراتِهِ. كانت كلها حاضرة. توقّف أقرانه عن العَدْو، هنا وهناك، بطواحينِهِم الصغيرة، وشكّلوا دائرة كي يلعبوا بواسطة كرة قديمة من خيزران مُحدَّب، وهم يُصدِرون هتافاتهم وصيحاتهم القوية الماجنة. بهذه الطريقة انتهى نهار آخَر من نهارات نهاية الموسم الحارّ. بتراخٍ وكَسَل، تمطّى، نهَضَ، وجمع بعض قَشّ الرّز وتوجَّه صوب الصهْرِيج القريب.

كان المكانُ عبارةً عن فِسْقِيّة في أرض مكشوفة، واسعة جِدا وطويلة، عميقة وقديمة، حُفِرت منذ زمن سحيق لِرَيّ المرزات المُجاورَة. كانت مكاناً للنفع العامّ ولكنّ «سونغوات»، من الآن فصاعداً، سيطر عليها. كانت أطراف الصهريج الأربعة منظَّمَةً في صفوف مُتَراصّة من الأشجار من كلّ القامات المُشرَّجَة والمُتَسلّقَة. وكان مستوى المياه في الصهريج منخفضاً، بشكل كبير. وكان السطح مغطى بنباتات «شبّ النهار» وغيرها من النباتات المائية. على الجانب الشمالي، يوجد مَذْبَح الأمّ المقدَّسة من الخشب، وهو مصنوعٌ على شكل منزل تايلاندي مُصَغَّر. وفي المذبح، يوجد تمثال صغير منحوتٌ من الخشب يُمثّلُ فتاة جالسة وساقاها مَطْويتان على جانب، لابسةً مِئْزَراً مصبوباً، والذي يغطّيها حتى قدميها، وشالاً يغطّي إحدى كتفيها. كان وجهُهَا جميلاً، ولكنها كانت محبيّةً بتعابير قاسية ومُرعِبة. أمام التمثال الصغير يَصْطَفُّ سطلُ البَخُور وشَمْعَدان ومزهريّة مليئةٌ بالزهور الجافّة. والحقّ يقال إنّ الأمّ المقدَّسَة كان لها مذبحٌ آخَر في شمال القرية، ولكن «سونغوات» كان يؤكد بأنها عَبَّرتْ له عن رغبتها في مذبح آخَر. فقام بتشييده على ضفّة الصهريج، واستفاد من هذا، ليزرع أشجار الموز وأشجار جَوز الهند على قسم من الضفة كي يُثْبِتَ أنه يسيطر على المكان.

اتجه الطفل إلى خمائل الخيزران على ضفة الصهريج، بالقرب من مَذْبَح الأمّ المقدّسة. ويبدو أن البرودة اللطيفة التي كانت تنبعث من الماء الموجود في الصهريج، ومن الأشجار الموجودة على طول الضفة، كانت تُنَادِيه. وكلما كان يقترب، كان يأتيه الانطباع بالولوج في خلوة هادئة. ولم يكن هناك سوى صفير الريح على الغصون، وأنين وتأوُّه سيقان الخيزران بعضها على البعض الآخَر، وخشخشة الأوراق الميتة التي دعسَتْها رِجْلاَهُ. كانت الأرض مغطّاة بأوراق الخيزران الجافّة. كانت شجرة تمر هندي، ذات جذع ضخم، تتمدّد بشكل كامل، عارية ومهترئة، على هذا السرير الذي شَكّلَتْهُ الأوراق. الطفل ذو الذراع المعطّلة جلس على جذع هذه الشجرة الميتة ونظر إلى المذبح لِلَحَظات. منذ عهد قريب، كان، كثيراً ما يأتي بصحبة أقرانه للتنزه على ضفة الماء، وللصيد فيها والتقاط أسماك الجَمْبَري وقطف المَنْغا البريّة. ولكن، منذ أن شيَّدَ «سونغوات» هذا المذبح، فقد أصبح هذا الصهريج(كما يدّعي هذا الوسيط الروحي) مِلْكِيّة للأمّ المقدَّسة، وحتى الحيوانات الموجودة في الماء وكذلك النباتات، فقد أصبحت في ملكيتها. وبدوره أصبح المذبحُ شيئا غامضا، يقذف هالة شرّيرة، بل خطيرة. ولم يكن الطفل وأصدقاؤه وأهالي القرية لِيَتَجَاسَروا على المرور في هذه النواحي. إلاّ في حالات الضرورة القصوى.

بواسطة قشّ الرّز في يده اليسرى، طفق الطفل ذو اليد المعطوبة يصنع مجموعة من تماثيل بشرية صغيرة، مستخدِما يدَه اليمنى لتثبيتِهَا في أمكنتها، وملتجئا أحيانا إلى رجلَيْهِ وفمِهِ. كانت مجموعة من ستّ دُمَى، وكانت كل واحدة منها تنافس الأخرى، فَظَاظَةً، ولكن كلَّ واحدة، في نظره، كانت خلاصةَ وزُبْدَةَ الامتياز الفني. فهذا ناسكٌ، وهذا مَلِك، ثم هاذان أميران ثم هاذان مُهرّجان: الببَغاء والعجوز. ولم تكن لِدُمَى الناسك والملك والأميرَيْن إلا علاقة قصيّة مع الواقع، أمّا دُمْيَتَا الببغاء والعجوز فقد كان يعرف أنه نجح في صنعهما. كان المهرّجان من الناس العاديين، ولم يكن لهما أدنى شَبَه بالشخصيات الخرافية. فالببغاء كان يملك رأسا وحِلاقة يجعلانه يشبه بقرة. وأما العجوز فكان له رأس وحِلاقة تجعلنا نعتقد أنه تمساح.

كان يقول في نفسه إنه سيستخدم دُمَاهُ في مسرح الظلّ. كان يأخذ ألعَابَهُ مَأْخَذَ الجِدِّ، مَهْمَا كان شكلُهَا، وكان ينكبّ عليها بشكل كليّ. كان يحبّ مُشاهَدَة الدمى في مسرح الظلّ. وحين كان عارضُ الدُّمَى يُقَدِّم عَرْضا من العروض في القرية أو في القُرَى المُجاوِرَة، لم يكن يُفَوِّتُ أيّ عرض من العروض. كان يتسلق خلف المشهد وينظر إلى الطريقة التي يشتغل بها العارضُ وعازفوهُ. وكان يُحرِّكُ مشاعرَهُ، بشكل كبير، منظرُ العارض في كامل بذْلَتِه، في الإنارة التي تعمي البَصَر، والجسدُ الغارقُ في العَرَق، واليدان وهما تحرّكان الدمى، والفم وهي تَسِيلُ أغنيةً، ومقاطع موزونة، وإجابات على الحوارات. وكانت ذاكرته قد احتفظت بكميّة من المقاطع الموزونة ومن الأغاني ومن إشارات العَارِض الهزلية. كان يحلم أن يصبح عارضا للدُّمَى حين يكبر، حتى ولو أنه لا يستطيع أن يستخدم سوى ذراع واحدة.

في هذه اللحظة، كان جالساً إذن، معطياً ظهرَهُ للشمس التي كانت تندفع نحو الأفق. وكانت الشمس مثل مصباحه الذي يحمي شُعلةَ النار من الرِّيح. وكان الفضاء الفارغ أمامه مِثْلَ شاشَتِهِ أو سِتَارتِهِ العاكِسَة. ثَبَّتَ التمثالَ الصغير للناسك في مواجهة مَفْصِل جذع شجرة التّمر الهندي الميتة، وتأهَّبَ ليبدأ حفلة تكريم المدرّب والمعلّم. لم يكن يوجد متفرّجون، ولكنه لم يشغل باله بهذا. وكان يَعرف حقَّ المعرفَة أن أصدقاءَه الذين يلعبون بكُرَة الخيزُران، لعدم توافر ألعابٍ أفضل، سينتهي بهم المطافُ، للقدوم لمشاهدته. كما هو الشأن كلما عَرَض دُمَاهُ. وكان الكلّ ينظرُ إليه بإعجاب مصحوب بالغيرة. في هذه الحالة،

لم يكن أحد من أقرانه يصل إلى عُلُوِّ كَعْبِهِ، لأنه سيُصبح، ذات يوم، عارضا للدمى، يَخْطِف أنظارَ الآلافِ من الناس، يستولي عليهم ويمارس عليهم سطوتَهُ المطلَقَة، من غَسق لآخَر. تغنّى بنشيد التعبير عن نشوة النصر لمعلّمِهِ ومدرّبه، بصوت مُدويّ وجليّ.

يَدَان مضمومتان والعقل طليقٌ

أُحَيّي المعلّمين الذين شاخوا في الخدمة

والذين يعرفون كُلَّ شيءٍ عن كلِّ شيء إلى درجةِ أنْ يُصبحوا خَرِفين

أُحَيّي بكلّ خُشوع، حَافِرَ القُبور

الذي كان على صلة حميمة مع الأرواح السامية...

وفي نهاية ما يناهز عشرين بيتاً شعريا، رفع رأسه. كان أصدقاؤه حاضرين. سبعة أطفال في المجموع. وكلهم كان مُسَمَّرَ الوجه، ولابساً أسمالاً قاتمة، وعاريَ القدمَيْن، وعلى رأسه قبّعة مجدولةٌ عريضة الجانبِ وعصا في اليد. البعض واقف والبعض الآخَر جالس في مقابلِه. وكلهم يُنصِتون باهتمام. والبعض منهم يحاول أن يحفظ كل أقواله وحركاته. والبعض الآخَر قدِمَ ليطلب منه أن يُدوِّن على الورق الأشعارَ التي يُنشدها حتى يتسنّى لهم حفظُها وإنشادها بدورهم، ولكنه رفض. لقد كانت أشياءَ سيحتاجها لفترة طويلة، والتي عانى الأمَرَّين كي يتعلّمها. والبعض منهم طلب منه أن يُعيدَ المشهد ثانية، ولكنه كان دائما يرفض تقديم أيِّ تنازل. وكان يرى في عيون أصدقائه التعطّش إلى التسلية. كان الشِّعْر المنساب والسهل يفتِنُ الأطفال بشكل دائم. فكَانَ أحيانا يقوم بارتجال بعض الأبيات الشعرية. ولكن لم تكن سوى نشيد تكريم الأستاذ المربّي والمدرِّب. تكفي هذه التطايرات اللّعبيَّة. ودون أن يُضيعَ الوقت، يتصدّى لبداية العرض فيتحدث عن المَلِك الذي هو أبٌ للأميرَيْن البَطَلَيْن في القصة. كان يحكي القصة بصوته الجليّ، محترماً إيقاعَ المزمار والطبل اللذين لم يكن يسمعهما إلاّ في مخيّلتِهِ. وكان صوته قويا بحيث إن البقرات كانت تدور حوله لتنظر إليه. ولم يكن قد تحدث، بعد، عن الأميرين اللذين كانا البَطَلَين في القصة، ولكنّ دُمْيَتَي الأميرين كانتا متأهِّبَتَيْن، وكان ينتابهما شوق عارم ومجنون لأداء دورهما المسرحيّ. ولم يكن قد تَحَدَّثَ، بعد، عن الببغاء والعجوز، حين كان فَمُ كلّ واحد منهما يَلِجُّ به الشوق للتفوّه بملاحظاته المسليّة والهزلية. ولكنّ دور الببغاء والعجوز، لن يأتي، بدون شكّ، قَبْلَ أن تكون الشمس قد اختَفَتْ. لقد حان الوقت لإعادة البقرات إلى الحظيرة. وليس من الوارد، بالنسبة له، أن يُواصِل مشهدَهُ، بالرغم من توسُّلات أصدقائه. لا مجال للجدال في الموضوع. وقد يَتَصادَف أنه لن يُمثِّلَ المشهدَ، قط، في اليوم الموالي. لا يمثل المشهد إلاّ حين يكون راغبا، هو نفسه، في ذلك. والآن، ها هو يرى نفسَهُ في المستقبل، بشكل ولا أوضح منه. رجلٌ مُسَمَّرُ الوجه، جميل، على خشبة عَرْض الدُّمَى، يتصبّبُ عَرَقاً في ضوء «مصباح العاصفة» (الذي تكون شعلته محمية من الرّيح)، وهو يقدّم مشهدا من مسرح الظلّ، نافخاً الحياة في دُمًى، يكون قد قطعَهَا ومَرَّغَهَا في جِلد البقر حتى تكون أكثر حيوية ومَرَحا، مع جمهور يتكون من آلاف الأشخاص مستعدين للضحك وللبكاء حَسَب المشاهد التي يختارها، وعلى القسم الأعلى من الشاشة المربعة يتواجَدُ اسمُه، عارض الدُّمَى والعرائس الكبيرُ. هذا، كان المستقبلَ. جَلاَ صوتُهُ، والأبيات الشعرية التي تَلَتْ، كانت تتحدث عن العاصمة التي تَجْري فيها الأحداث.

في هذه اللحظة، ومن مغارة سريّة في قلب الأرض تحت شجرة الجوز الهندي المهترئة التي ترقد هناك، صوّبَتْ أفعى «كوبرى» من الجنس الأنثى رأسَهَا، وهي في قمَّةِ غَضَبِهَا. كان جسدُهَا كبيراً مثل فخِذ رَجُل بالغ. وظهرها كان أسود مداديا، وبطنها أبيض مخططاً بالرمادي. وكان الليل على وشك الهبوط. وكان قد مضى عليها زمن طويل وهي تنتظر الخروج من جحرها للبحث عن الطعام، ولكنّ كلّ هذا الضجيج فوق جحرها، وأصوات ارتطام الخُطَى على الأرض، وأصوات الأجساد المتحرّكة، والضحكات وصرخات المُنْشِدِ، بدا كما لو أنه لن يتوقف أبدا. فتسلّلتْ إلى السطح، عدة مرات، لترى ماذا يحدث، وهي ترشق بلسانها المشطور بضَرَبات متسارعة. الأطفال الصغار، وكلهم أعداء خطيرونٍ وجُبَنَاء، وكلهم مسلحون بعِصِيٍ من الخيزران. ومن حُسن الحظ، فالكلاب لم تكن حاضرة معهم. لقد كانت (الكلاب) أعداءَهَا التي كانت تحرص، دائماً، على تحاشِيها والهرب من أمامِها، ولكنّها، وهي حتّى في هُرُوبِها، فقد كانت تحافِظُ على كرامتها: كانت تزحفُ بتُؤَدَة رشيقة، وهي تُبرِزُ الشرَّ المُطْلَق من كلِّ أجساد جسمها عَبْرَ انسيابية دَبيبِهَا المائعة والمستهترة. كانت تَثِق في أنيابها وفي سُمِّهَا. وكانت هذه المناطق تنتمي لِمَجالِها. فكانت تحرس جُحْرَهَا والسَرخَسيّات(نوع من النباتات) الموجودة فوق جُحْرِها بحِرْص شديد. وعند انسدال الليل كانت، كثيرا، ما تزحف على شجرة الجوز الهندي المهترئة، كي تتمدّدَ وتتلذّذَ بالهواء. فمنظر هؤلاء الأطفال وهم ينتهكون أَرْضَهَا، كان يملأها غَضَباً. وكان بيضُهَا على وشك الانفقاس، في جُحْرِها، مما جعلها لا تخاف شيئا ولا أحدا، وكانت مستعدة للمخاطرة بحياتها من أجل أبنائها. وكان ظهورها بهذه الطريقة، في حدّ ذاته إعلانَ حرْب، ومن خفايا وسرائر غريزتها، كانت مستعدة للحرب على جميع الجبهات، دون أن تعطي الأمان. كانت مستعدة للانقضاض.

وفي ومضة عين، رفعَتِ جسدَها الذي يبلغ طوله أربعة أمتار، هَزَّت الهواء برأسها المُنْتَصِب، وكانت كلُّ قوَّتِهَا في هيَجَان، وكان فحيحُهَا القويّ يُهدِّد كنشيد للموت. كان يتناهى إلى سمعها الأطفالُ وهُمْ يَفِرّون، بسرعة، في كل الاتجاهات بصيحات مرتبكة ومُبْهَمَة. سمعت البقرات وهي تنطلق

كالنيازك، وآذانها مفتوحة على مصراعيها، وأذنابها منتصبة، وعيونها مضطربة. ومن بين الأطفال، لم يتبقَّ أمامها، في اللحظة الحاضرة، سوى طفل واحد. هذا الشخص نفسُه، الذي كان جالسا على جذع الشجرة فوق مدخل الجُحْر. هذا الشخص نفسه الذي كان مَصْدَرَ الضجيج الذي استمرّ حتى هذه اللحظة، دونما توقف. هذا الشخص نفسه، الذي كان الفريسةَ المختارة من قِبَلِهَا منذ البداية. لقد كان طفلا صغيراً ومُشَوَّهاً، بذراع يمنى مُعَطَّلَة، وبأصابع اليد اليمنى الجامدة، وبكتِف يمنى مُشَوَّه وضعيف البنية. كانت الدّمى الست مُمَدَّدَة بفوضى، عند قدميْه. وحين قذفت الأفعى بجسدِهَا نحو الأعلى من جديد، انتصب الطفل الصغير متوثباً هو الآخر. تصلّبَتْ عَيْنَا الطفل، وانفغرَ فمُه، ممتلئة بضجيج صمتٍ مُصِمّ. لقد كان مِنَ الرَّهبة، بحيث لم يُفكِّر في الهرب. لقد كان له ضِلعٌ فيما يحدُث. وكانت صيحات الحَذَر الصادرة من الأطفال الآخرين ترِنّ كما لو كان في حلم. «أُنْجُ، أُنْجُ إذاً، أيها «اليد الحمقاء»! أُنْجُ! ولكنّ جسدَ الطفل المواجِه للأفعى الضخمة، كان مثل كُتْلَة صلبة غير قادرة على الحركة. وهذا لم يَزِدْ الأفعى إلاّ هيجانا وغضبا. فانتصبت أكثر وأكثر. وانكمش رأسها نحو الوراء مثل قوس مشدود إلى أقصاه. وانفتح فمها الكبير، كاشفة عن أنياب متقوِّسة وبرّاقة. بينما استمرَّ هبوبُ الريح. ولامَسَ أسفَلُ قُرْصِ الشمس خطَّ الأفق. وكانت العِجْلات الصغيرة تتذمّر، وحيدة، وتنادي على أُمَّهَاتِهَا. ارتفعت حِدَأَةٌ في أعلى السماء، مُصدِرَةً صرخةَ جُوعٍ طويلة زائدَة الحِدَّة، بينما كانت تقفل عائدةً لتلتحقَ بعُشِّها المنيع. ولم تَنْتَهِ صيحةُ الحِدأة، حتى كانت الأفعى تضربُ بكلِّ قِوَاهَا.

على مبعدة ذراع فقط، لم يكن الطفل ذو الذراع المُعَاقة يرى إلاّ شيئا يهجم على وجهه. فأتاه، فقط، إحساسٌ بأن الأفعى ستلسعه. أغلق عينيْه، وارتمى إلى الخلف. لقد كان إحساسا حاداً وكليا. ثمّ فكَّر في الألَم والموت.. في الألم والموت والخوف، ثم انتهى تفكيره. كل هذا، لم يكن سوى كلمات. ورأى نفسَه ينلوّى من الألَم على صلصال الحقول الواسعة في ضوء النجوم، وهو يحتضر تحت تأثير السمّ ثم الموت، وقد أصبح روحاً مُعَذَّبَة، حارِسة لهذه الأمكنة. ثمّ تُكَنِّسُهُ الريح، دون أن يحسّ بشيء. وفكّر، أيضاً، في أبيه وأمِّه والجدة «بلابيليونغ» وفي الكاهن «تيان» المبجّل وفي المرزة وفي البقرات، ورأى كلَّ ما فكّر فيه. بل وتذكّر في الثانية الأخيرة التي تسبق موته أسماءَ كُلِّ بقراتِه، فانتابه حزنٌ وندَمٌ لا يمكن كبحُهُمَا. ولكنه، ودون أن ينتبه، مدّ يَدَهُ اليسرى إلى الأمام، والأصابع متباعدة، لِيَشُدَّ عنقَ الأفعى التي كانت منهمكة في الهجوم. كان لديه الانطباع بأن يده قد انخلعتْ. انتفضت ذراع هذا الجانب، وأصبحت مُخَدَّرَة ومُنَمَّلَة إلى حدود الكتف. ثبَّتَ قبضتَهُ، في الوقت الذي كانت فيه أنياب الأفعى على مقربةِ بعض المليمترات من حنجرته.

عُنف الصدمة جَعَلَ الطفلَ يترنَّحُ ويفقد التوازن. تعثَّرَ في غصن شجرة الجوز الهندي، فانكسر الغصن على الفور وسقط الطفل. فاصطدَمَ وجهُهُ بِعُجْرَة جذع مُبَاشَرَة. فالتفتتْ الأفعى، التي فشلت في هجومها، والتي سقط عُنُقُهَا في مِلْزَمَة الخِناق، بسرعة حوله. وفي ومضة عين، التفّت وتلوّت حول ذراعه اليسرى، فتكوَّرتْ حول جسده، بما فيها ذراعه اليمنى وكذلك ساقاه. ولكنّ الذراع اليسرى استمرت في الاندفاع نحو الخارج والضغط والتضييق على عنق الأفعى بِشِدَّة، مُحافظا على إبعاد وجهها منه. وكانت مقاومته وجهوده للاحتماء من الأفعى تجعلها تشتدّ غيظا. فانقبضتْ أكثَرَ، وجهها المفتوح كَشَّرَ عن أنْيَاب، حرّكت عنقها الضّخم في محاولة للتحرّر. ولكنّ الطفل المُعَاق قَبَّضَ أصابِعَهُ، أيضاً، بشدة. واصلت الأفعى بطشَهَا على الرغم من الحالة التي كانت توجد فيها. حاولت أن تلْسَعَ اليَدَ، ونجحتْ تقريباً، في غَرْسِ أنيابِهَا في الساعد. وحين كان الطفل يُضاعِف الخِنَاق، كانت الأفعى تضاعف من خناقها على جسده. كان جسد الأفعى الضخم وجسد الطفل المُعاق يتدحرجان على الأرض في صراع مُبْهَم. أوراق الخيزران الجافة تسيح وتنفجر، وكانت الجَنْبَات(أشجار لا يزيد ارتفاعها عن أربعة أمتار) والعوسج تتكسر في اصطفاق يابس، جافّ. كان الطفل المعاق يعرف، فقط، أنه مَهْمَا حَدَث، فإنه لن يَقْبَلَ أبداً رفع يده عَنْ عنق الأفعى. وكانت الأفعى تعرف، فقط، أن عليها أن تضرب عدوَّهَا، ولو كان مرة واحدة، أو تجميع كلّ قواها، في حالة ما إذا لم تستطع أن تضربَهُ، لخنقِ عدوِّهَا حتى تأتيه المنية.

خلال هذا التلاحُم، كانَ فم الأفعى يشكل قاب قوسين أو أدنى من وجه الطفل، قريبة جدا بحيث إنها كانت تَشْتَمُّ رائحة تنفسه وتسمع دقّاتِ قلبه، وكان الطفل يرى الفم الدميم والبَشِع عن قرب، ويَشْتَمّ مِسْكَهَا المثير للاشمئزاز، وهلعه وذهوله كانا شديدَيْن. وكان ضغط الأفعى يمنعه من التنفّس، وكان أَلَمٌ صامت ينتشر في كلّ جسَدِهِ. البرودة الغريبة التي كانت تنبعث من جسد الأفعى وانزلاق قُشُورها الكريهة تجعل قلبه يدقّ بضربات غير منتظمة. فتيقّنَ أن لا أحد يستطيع توفير المساعدة له. فلم يفكّر في طلب الإغاثة. فحَاول التخلّص، وحاول النهوض، لأنّ التمدد على الأرض يضعه في وضعية الضعيف. ضاعفت الأفعى من ضغوطاتها، ولكنه نجح في النهوض على ركبتيه. ونجح أخيرا في الوقوف، بعد أن ضغط على رأس الأفعى مع جذع شجرة الجوز الهندي المهترئة. أحسّ بالعرق يتصبب من رجليه حتى رأسه. ولم يكن يعرف، حتى هذه اللحظات، أنه أُصِيبَ بجرح أعلى قوْس الحاجب الأيمن وفي فمه، بسبب سقوطه على عُجْرَة الشجرة الميتة. كانت لديه، فقط، رائحة الدم في مِنْخَرَيْه. فبصق. ولم يكن يستطيع أن يرى لون البصاق، ولكنْ الرائحة والطعم، جعلاه يعرف أنه الدم. رفّتْ عيناه. والعرق الذي كان يتصبّبُ على عينيه كان يغيظه ويُغَشِّي بصرَهُ.

كانت السماء واسعة وفارغة. وأُفُقُ المغيب كان دائما يحتفظ

بحمرة داكنة، رغم أن الشمس كانت قد اختفت. لم تكن بقراته قد عادت إلى الحظيرة. كانت واقفة، مترددة في كتلة واحدة كَدِرَة في الحقول. وقد حاول الرعاة أن يُدخِلوهَا إلى الحظيرة، ولكنها رفضتْ، بدون شكّ، لأنّ «السهل»، رأس الحركة، كانت عنيدة، والأخريات، بصفة مفاجئة، أصبحن، هنّ أيضا، عنيدات مثلها. كُنّ يشعرن بالقلق تجاهه. كنّ يعرفن أنه حدثت له أشياء غير عادية، فقررن انتظاره، وهنّ يُصدِرْنَ خُوارا، مُوه، موه، موه. ومن قوة العادة، أحصى بقراته. كانت، كلها، حاضرة. كلّ هذا أعطاه الشجاعة. فطفق يمشي بخطى وئيدة مترنّحة في اتجاه بقراته. ولكن خناق الأفعى كان يعيقه عن المشي، بصفة عادية. كانت السماء تسودّ شيئا فشيئا. وكان هبوب الريح يزداد اشتدادا. وكانت الزُّهرة ظاهرة للعيان، وميض أبيض باهت ينبض في السماء، ساعة الغروب. شكلت البقراتُ مجموعة مضطربة ومرتبكة، وواصلتْ خُوارَهَا، موه، موه، موه، وهي تدعوه، هو، سيِّدَهَا، وزعيمَها. تَمَشَّى صوبَهَا، مقترباً أكثر فأكثر منها. كانت آذانُهَا الفاغِرة والمشدوهة، وعيونها المحملقة، وأذيالها المنتصبة. لم يكن يتصوّر أن في إمكان بَقَراتِه تقديم المساعدة له. كان يرى، فقط، أن الليلَ قد انسدل، وأنّ على بقراته أن تكون في الحظيرة. كان يرى أن عليه أن يقودها إلى الحظيرة، حتى ولو أنّ الأفعى العملاقة ترفض فكّ الخِناق عنه. اقتربت أكثر فأكثر منه. كانت البقرات الثماني تتنفّس بعصبيّة، وهي تهزّ رؤوسها. ولكنها، حين رأته، لم تتعرّف عليه. لم تكن طلعته ولا رائحته المعتادتان، هما ما تتوقّعه البقرات. وعلى وجه السرعة، هربت مذعورةً، في الاتجاه المعاكس، صوبَ القرية.

ظلّ واقفا وفاقداً للحركة، وهو ينظر إلى قطيع بقراته، وهو يختفي في ظلام المساء، الذي ما فتئ يكبر. ظلّ واقفا، متردداً، وهو يحاول استعادة أنفاسه. كان عليه أن يبحث عن أبيه وأمّه. كان يعرف بأنّ أباه وأمّه، في مثل هذا الوقت، ليْسَا في البيت، ولكن في الدّير، وهما منهمكان في قطع الخشب بالمنشار، من أجل الكاهن «تيان» المبجّل، الذي قرّر ترميم حجرات الراهب التي تجاور المقبرة. لقد مضت عدة أيام على أبويه، وهما يساعدان الكاهن «تيان» المُبَجَّل على قطع الخشب، وهكذا فَهُمَا يعودان إلى المنزل في وقت متأخّر جِداً، حينما لا يقضيان الليل في الجناح الرئيسيّ. يستطيعُ أبواه مساعدتَهُ، وكذلك الكاهن «تيان» المبجَّل. ولكن كيف؟ هو، نفسه، لا يعرف كثيرا عن كيفية المساعدة. جاءه إحساسٌ بالقلق من وضعية بيته. بدأ يقلق على أحوال بقراته. ولكن مَنْ عليه أن يزوره في البداية، لِطَلَبِ المساعدة؟ هل هو أبوه وأمه، أم الكاهن «تيان» المبجَّل؟ ومن المكان الذي كان يتواجد فيه، كان الدّير أقربَ بالمقارنة مع بيت والديه. وبخطىً ثقيلة وبطيئة، اتبع طريق مرور العَرَبَات، وكانت كلُّ خطوة يخطوها محنةً لا نهائيةً، في اتجاه الدّير.

حين ولج إلى فناء الدّير، بدأت الكلاب السبعة أو الثمانية المتجمّعة في ساحة المكان في النباح، وهجمت عليه، مشكّلةً دائرة وهي تنبح، بِحَنَق، مبرزةً أنيابَهَا. لم يُعِرْها انتباهاً، فلم يتعجّل ولم يبطئ الخطوَ. نظرُهُ كان مُثبَّتاً أمامَه. توقفت الكلاب عن النباح، بمجرّد أن وقع نظرها على الصُّفَارَة التي يشكلها الطفل مع الأفعى العملاقة. فطفقتْ تتأوّهُ، آذانُهَا منخفضة، وقد أَرْخَتْ أذيالها. وكلّ واحد منها التصق بالأرض، وهي تتبادَل النظرات. وحين تقدّم الطفلُ أربع أو خمس خطوات إضافية، بدأ أحد الكلاب يعْوي وعوعة الموت، ويدورها فعلت باقي الكلاب مثله، كما لو أنها كانت تلمح أشباحاً. وتحت إفريز هذا المكان المقدّس، بين العوارض الخشبية للجناح الرئيسيّ، ضاعفت حماماتٌ مبحوحة من هديلها، وفرّت مسرعةً، خافقة الأجنحة، وهي تحذّر بعضَهَا البعضَ من خطر محدق من هذا الشيء الذي لم تَرَهُ أبدا من قبلُ. نظرَ تجاه صفّ حجرات الرّاهِب في الظلام، ونظر إلى كتلة الأشجار المتنوعة القامات والارتفاعات، ونظر، أيضاً، إلى صفّ قِطَع الحطب المتواجد بالقرب من سطح الماء في الدّير، ونظر إلى الأَسْطُبَة، وإلى النُّصب التذكارية. لا أحدَ. تناهى إليه ترتيل الصلوات من بعيد. فقرّر الصعود إلى ساحة المعبد. كان كلّ شيء غارقا في ظلام دامس. وكان الضوء الوحيد ينبعث من المعبد الصغير. من هناك، كان ينبعث بَصيص شمعات طويلة، وكذلك رائحة البَخور. هناك، كان يتواجد الكاهن «تيان» المُبَجَّل، بصحبة أربعة رهبان بوذيين، واثنين من المبتدئين، وهم منهمكون في ترتيل صلوات الغروب، بأصوات خافتة وخفيضة. توقّف الطفل لتأمُّل المشهد، ونظرُهُ مُثبَّتٌ كشخص مُسَرْنَم. كان الكاهن «تيان» المبجَّل، سيساعده، بدون شكّ، بطريقة أو بأخرى. ولكنه ما دام منهمكا في الصلوات، فإنّ اقتلاعه عنها سيكون خطيئةً. وماذا كان سيحدث لو أنّ الكاهن «تيان» المُبَجَّل والرهبان البوذيين والمبتدئين، رأوه على هذه الحالة؟! كانوا سيُصدِرون صيحاتٍ، وكان شَعَر رؤوسهم سينتصبُ، وكانوا سيفقدون رباطة جأشهم ويطلقون سيقانهم للرّيح. فإذا كانت الحالة ستكون هكذا، فإنّ هذا سَيُسَبِّبُ إساءةً للاحتفال الدينيّ، وسيكون هو السببَ، وسيرتكب خطأً فادحاً. لذلك قرَّرَ عدمَ إحْراجِ الكاهن «تيان» المُبَجَّل، وفي عدم الانتظار.

نزل من ساحة المعبد، ماراً أمام بُرْج الجرس، وعرّج يساراً قبل أن يلتَحِقَ الجسر الذي يفشخ القناة، أمام المعبد، وسار على طول القناة الجافّة بأكملها. والضفّةُ محفوفة بشجرات كبيرة. وَاصلَ تقدُّمَهُ البطيء، استدار واتّجَهَ صوبَ أبيه وأمِّه، اللذين كانا مُنهمكين في نشْر الأشجار، على فضاء من أرض صلبة بالقرب من المقبرة. تَنَاهَى إليه صوت المِنْشار من بعيد. لَمَحَ أباه وأمَّهُ، من بعيد، بفضل النور المنبعث من مصباح زَيْتٍ، مُعَلَّق على غصنٍ من شَجرة تين البنغال. لقد كان أبوه وأمه، وهُمَا قرويّان، مستغرقَيْن، بصفة كليّة، في هذا العمل الشاقّ والمضْنِي. كان

أبوه يلبس سروالاً واسعاً مصنوعاً من النسيج الأسود المعقود الذي كان يضغط على قامته. ولم يكن يحمل قميصا. لقد كان جسده الأسمر، والقويّ والضخم مغطى بالعرق. أما أمه فقد كانت لابسة مئزَراً طويلاً أسود وقميصا أسودَ ذا كُمَّيْن طويلين. كانت أمُّهُ قوية مثل رَجُل في ريعان شبابه. كان مئزرُها وقميصها مُبلَّلَيْن بالعرق. وكان الاثنان يتواجدان، على جانبَيْ جذع شجرة كبير، وهما يتعاونان على قطعه بالمنشار وفق إيقاع معيَّن، وهما يدفعان ويجرّان، كل واحد حسب دوره. كل هذا، بينما كانت الكلابُ، المتواجدة في ساحة المعبد، تواصِلُ نباحَها الجنائزيّ. أما الضوء المنبعث من المصباح الزيتيّ، فقد كشف عن الجذور المتشابكة لشجرة تين البنغال، عبر ظلال غريبة، كما كشف عن مستودع الجثث، وعن القبور الجماعيّة غير البعيدة.

اتّجه الطفل المنكود الحظّ نحو أبيه وأُمِّه. حَاوَلَ أن يدعوهما. بابا! ماما! ولكنّ الكلمات استعصت على الخروج. ولم يكن يملكُ القلبَ ليصرخَ. كان أبوه وأُمّه مُنْهَمِكَيْن في عملهما. اقترب منهما أكثر فأكثر. وكان، دائماً، يتصبّب عَرَقاً. وكذلك كانت الدماء تتصبب من جراحه. كانت عيناهُ مفتوحتَيْن على مصراعيهما إلى حدّ تكدُّرهِمَا. شَعَرُ رأسِهِ كان يتطايَرُ في كلّ اتّجاه. وَاصلَت الأفعى العملاقة كَبْسَ جسده، بينما وَاصلَ الطفلُ الضغط بخناق عنق الأفعى. على هذه الهيئة، أطلَّ الطفلُ، على ضوء المصباح الزيتيّ أمام أبَوَيْه. كانت أُمّه أوّلَ من لَمَحَهُ. لم تنبس ببِنْت شفة. لم تصرخ. اكتفت بالتّجَمُّد في مكانها، ألقت بالمنشار وأشارت إليه بيَدِهَا. وفجأة، توقّف أبوه، هو أيضا، ونظر في الاتجاه الذي أشارت إليه. انتفض الأبُ. اندفعتْ يداه في حركةٍ، لم يرَهَا أحدٌ من قبلُ. وحين أطلقت أُمُّهُ ساقَيْها للرّيح، مذعورةً، في اتّجاه الدَّيْر، وَلّى أبوه، هو كذلك أيضاً، الأدبار بعدها، بلا تردُّد. ظلّ المِنْشَارُ الكبيرُ مثبتاً في جِذْع الشجرة المقطوع، وظلَّ طَرَفَا نَصْلِه (أي المنشار) تتحرّك ببطءٍ، كما لو أنه، هو أيضاً، كان مرعوباً.

سلك الطفلُ طريقَ المقبرة المُخْتَصَر، واتّبَعَ مسلكَ العربات في اتجاه القرية، وكان مندهشاً من عدم ارتعاده من الخوف الشديد أثناء محاذاته مكان مستودع الجثث والقبور الجماعية. فهو عادةً، ما كان لِيُخَاطِرَ، أبداً، حتى بالاقتراب من مداخل المقبرة، حتى في وَضَح النَّهَار. واصلتِ الكلاب نُبَاحَهَا. وكذلك وَاصلَ الحَمَامُ حَشْرَجَتَهُ. ولكنَّ الطفل تابَعَ خطواته الوئيدة عبر المقبرة، بلا تذمُّر. فما كان يجابهُهُ، كان أخطرَ وأرعبَ من مجرّد أشباح. لقد كان أبوه وأمه، بدون شكّ، قد أسرعا لإطلاع الكاهن «تيان» المُبَجَّل في الدَّيْر، بالأمر. إنهما، دون شكّ، يَلْهَثَان، الآن، ووَجْهَاهُمَا وجسداهما يتصبّبان عَرَقاً، وأذرعتهما وسيقانهما مغطّاة بالنُّشَارة، وهما ينتهكان حُرْمَة قداسة المعبد. وهذا أمرٌ غيرُ لائق. إنّه خطيئةٌ. الصلوات ربمّا توقفتْ. وبدون شكٍّ، فإنّ أبويه سيناديان في المعبد. لا أَحَد منهما، أعطى الانطباع بالتعرّف عليه، في الحالة التي كان عليها. ولو تصَادَفَ أنْ فكّرَا في ابنهما، فإنهما سيقولان بأنه متواجدٌ، في هذا الوقت، في البيت، منهمكاً في أداء الأشغال المنزلية المتوجّبة عليه، من إدخال البقرات إلى الحظيرة، وتقديم الماء إليها والكلأ وَمَلْءِ أذرعة من القشّ اليابس الضروريّ لِفِرَاش الدواب، وبعدها ينهمك في طهي الرز وتهيئة طعام بسيط؛ وما أن ينتهي من تناول طعامه، حتى يستلقي على السرير ليستمع إلى الراديو، أو يذهب للقيام بجولة في القرية، ليلعبَ الشطرنج مع خلّانه، ثم يعود إلى البيت ليأخذ حمّاما ويتسلّل إلى السرير. وحتى، هو أيضاً، كان يرى نفسَهُ، وهو يمارس هذه الأنشطة. وَاصلَ الطفل مسيرَهُ حتى وَصلَ إلى مِسلك العَرَبَات. وما بين الدَّيْر والقرية، لا توجد سوى حقول الرز والأدغالُ الواسعَة والتلال البريّة على مساحة ثلاثة كيلومترات. كانت الليلة غير مُقْمِرَة. ولكنّ الطريق كانت بيضاءَ ممتقعة في ضوء النجوم.

وَاصلَ الدمُ انسيابَهُ من جُرْح الفم، الشيء الذي كان يرغمه على أن يبصق، بين فترة وأخرى، كما واصل الدمُ انسيابَهُ من جرح قوس الحاجب. وكان الجرحُ أكبرَ غوراً ممّا تصوَّرَ. وكان الدمَ سيتوقف عن السيلان، لو أنه تلقّى الاسعافات الأوليّة، ولكنّ الدمَ والعرقَ، في هذه اللحظات، كانا يتمازجان فيَتَسَرَّبَان إلى عينيه، ويسيلان على طول وجهه. وبدت الأفعى، شيئا فشيئاً، كما لو أنها أكثر ثِقلاً، وأكثر فأكثر، انزلاقاً. وفضلا عن كلّ هذا، كانت تنبعث رائحةٌ نَتِنَةٌ، إلى درجة بعث الدوار في رأسه. كم يبلغ، يا تُرى، عُمْرُها؟ خمسون سنة؟ ثمانون سنة؟ مائة سنة؟ وكم يبلغ طول شريكها الذّكَر؟ هل هو أكثر سُمْنَة منها؟ أمْ، ربّما، نفس الشيء؟ مِمَّ تقتاتُ وتغتذي، عادةً؟ من العصافير الصغيرة، من الضفادع، من الفئران، من السمك، من الأرانب البريّة، من ثعابين أخرى، ومن صغار العجلان؟ وهل سبق لها أن قتلتْ أناساً آخرين، مِنْ قَبلُ؟ وكم عددهم؟ وهل سوف تأكله، بمجرد ما أن تعضّه؟ أم أنها ستكتفي بالهرب؟ نظر الطفل إلى فكَّيْها وإلى وجهها. لو أنها فتحتْ فكَّيْها، على مصراعيهما، فسوف تستطيع التِهَامَهُ ببطءٍ شديدٍ، وذلك بأن تبدأ من رأسه، ثم تكبسه، شيئا فشيئاً، وتبتلعه كليّةً. سُمُّها، يمكن أن يكون قاتلاً، أليس كذلك؟ ماذا سيحدث له إن ابْتَلَعَتْهُ حيّاً؟ وأيّ أثَرٍ سيسبّبُهُ التعرّض لِعَضّ الأفعى؟ لابدّ أن تكون المعاناة رهيبةً، ولابدّ أن ينتفخ المكان المتعرّض للعضّ. سُمّ الأفعى، لابُدَّ أن يتسبَّبَ، حتماً، في تخديره. كم من دقيقة، يجب انتظارُهَا قبل حصول الموت، وخصوصا حين تكون اللسعة من فِعْل أفعى(كوبرى)؟ وهل صحيحٌ، ما يُقالُ من أنه، كلما كانت أفعى (الكوبرى) مُسِنَّةً، كان السُمُّ أقلَّ ضرراً؟ وحتى لو كان سمُّ هذه الأفعى أقلّ ضرراً مما يتصور، فليس في وارده، مطلقاً، أن يتركها تَعُضّهُ.

كان كلّما يشتدّ الظلام، يَجِدُ نفسه بعيداً عن كلّ حياة بشريّة،

وكلما بدت الأفعى في قمّة حيويّتها وتصميمها على القضاء عليه. فالانتصار، بالنسبة لها، في مُتَنَاوَلِ فمِهَا. لقد كانت الدقات غير المنتظمة لقلبه، وكذلك تنفسه اللاهث وغير المنتظم، ورائحة دمه التَّفِهَة التي كانت تفوح وتتحدّاها، تثيرُها إلى أبعد درجة. كان يبدو عليها أنها رهيبة ومتعطّشة للانتصار، بسرعة. وحين عَبَرَ الطفلُ الجدول الرمليّ، والتي كانت، فيه، المياه لا تفوت حدود كعبه، ضغطت الأفعى عليه بكلّ قواها، مما جعله يَنُوس ويوشك على الوقوع. وتحت هذا الضغط الهائل، انتابته المشاعر بأن عظامَهُ ستتهشّمُ. فَجَاهَدَ نفسَهُ على المقاومة، مَهْمَا بَلَغ الثمن، محاولا أن يُفْرِج ما بين ساقيه ليُحَرِّرَهما، صلَّبَ جسدَهُ كي يظلَّ واقفاً دون حِرَاك، مُستنشقاً نَفَحَاتٍ كبيرةً من الهواء. فلم يكن في وارده، مطلقاً، أن يَهْوِي. كان يعرف، علم اليقين، أنّه إذا ما سَقَطَ، فإنه لنْ يَجِدَ الفرصة ليقف، على رِجْلَيْهِ، من جديد. وقَبْلَ أن يقوم بِخُطْوَة جديدة، سحقت الأفعى الجزء الأعلى من جسمه، مُجَدَّداً، كي تتحرَّرَ وتستطيع عَضَّهُ بالتأكيد. ولكنّ الطفل عاملَها بالمِثْل، وذلك بأن أمسك بعُنُقِهَا بقوّة، هذه المرة، وأَبْعَدَ عنه رأسَهَا. ضيّقت الأفعى عليه الخناق، أكثر فأكثر، وأكثر عنفاً، هذه المرة، إلى حدّ أن قلبَهُ أوشك أن يتوقف عن النَّبْض، وتنفُّسَه كاد أن يتقطَّعَ. إحدى عِظَام عموده الفقريّ وكذلك مِرْفَقُهُ اليمنى كادت أن تَنْفَتِق، تقريبا في نفس الوقت. تعبت ذراعه اليسرى. صكّ أسنانه، تحملقت عيناه، فأقسم في صمت: «يا أيتها السّافلة، يا أيّها الحيوان القذِر، يا أيّها الكائن المؤذي، سوف أنتصر عليك!» ولكنّ هذا السَّيْل من الشتائم كان يُضعفه. لأنه، في واقع الأمر، بدأتْ فكرةُ سحب يده من عنق الأفعى، والاعتراف بهزيمته، تراوده. اكتشف أنّ من الأفضل له، ألاّ يُصْدِرَ هذا النوع من القَسَم. ومن جديد، عَاوَدَ مَسيرَهُ، بجسده المقوّس الذي يعطي الانطباع بأنّ قامته قد قَصُرَتْ.

مرة أخرى، ضغطت الأفعى العملاقة، بكثير من الهيجان، بينما كانا يَمُرَّان أمام مذبح الأمّ المقدَّسة على جانب الخزّان، كما لو أنها كانت تعرف أنّ وَكْرَهَا يوجد على مقربة منها، ولكنّ الطفل ضغطَ، بكل ما يملك من قوى، على عنقها، هو الآخر. أحسَّ وكأنها المرة الأولى التي قوّى فيها ضغطَهُ، إلى حدّ أنّ أصابعه أحَاطَتْ، عمليّاً، بعنق الأفعى، وكأنّ عظام الأفعى تتهشّمُ في يده. ولكنّ هذا لم تكن سوى فكرة تخيَّلَهَا. كان يعرفُ، جيدا، أن الأفعى لم تَمُتْ بعدُ. لأنّها كانتْ ما تزال مُتَصَلِّبَةً على جسده. وكان طَرَفُ ذَيْلِهَا المحيط بسَاقِهِ اليُسْرى، لَمْ يَزَلْ يُوَاصِلُ ضَرْبَهُ. نَظَرَ إلى وَجْهِها، نظر إلى الجزء الأعلى من جسدها الملتفّ حول ذراعه اليسرى، والمارّ تحت باطن الكتف اليسرى، والتي شدّتْ كَتِفَهُ اليمنى وذراعه اليمنى في قبضة رباعيّة على طول ساقه مع خَاتَمٍ آخَر، أيضاً، حول وِرْكَيْه، بالإضافة إلى أن باقي جسدها انسَلَّ إلى ما بين ساقيه والتفّ حول ساقه اليسرى حتّى حدود بطّة السّاق. وهكذا، فالجزء الأكبر من ثقل الأفعى انصبَّ على يسار الطفل، وهو ما كان يجعله يَميل، دون انقطاع، نحو اليسار، بينما كان يتقدّم على طول طريق العربات. رأى أنّ عليه أن يتمشّى بشكل مستقيم. وَاصَلَ دمُ جرحه في قوس الحاجب تدفُّقَهُ، واستمرّ المذاقُ المالحُ ذو طعم المِسْكِ في فمه وفي منخريه. بصقَ، وكان يعرفُ، رغم عدم استطاعته الرؤية، أنّ الدمّ مختلطٌ بريقِهِ.

وضعت الأفعى كُلَّ ثقلها على الطفل. ولم يكن الطفل ليتَخَيَّلَ، أبدا، هذا العناق والاختلاط مع الأفعى. ولم يكن لديه أدنى شعور مُسَبَّق بما حدث، لا في الحلم ولا في الواقع. أين يتواجد قلبها؟ وكيف حدث أنه لم يستطعْ أن يُحسّ بدقّات قَلْبِهَا؟ وسُمُّها، من أي لون هو؟ هل هو أبيضُ كالحليب، أمْ أصفر كالياقوت؟ وكم يبلغ وزنها؟ خمسون كيلوجراما؟ ستون كيلوجراما؟ سبعون كيلوجراما؟ لم تكن لديه أدنى فكرة. ولكنه كان على يقين من أنها تَزِنُ أكثر منه. لقد رأى في حياته القرويّة كل أنواع الأفاعي، ولكنه لم يَرَ من قبلُ واحدة أضخم مثل هذه. لم يجرؤ على التساؤل حول ما إذا كانت أفعى عادية أم أنها أفعى الأمّ المقدَّسة. والسبب هو أنها ظهرت أمام مذبح الأمّ المُقَدَّسَة، أليس كذلك؟ هذه الفكرة أعْطَتْهُ الانطباع بأن قِوَى رُكْبَتَيْه قد خرَت ووهنتْ، وبأنه يغرق في بحر بلا قرار. ومن جديد، ضيّقت الأفعى الخناق عليه، بكل قواها، ولكنّ قواها تقلصتْ عمّا كانت عليه في السابق، ولكن، من المؤكد، أنّ هذا الضعف والوَهَن في قواها، لم يكن كافيا كَيْ تُرْخِي قَبْضَتَهَا وتُحرِّرَهُ. كان من الواضح أنّه لم يكن في نيتها أن تترك عدوَّهَا على قيد الحياة. كان من الواضح أنها كانت تتَصَرَّفُ وِفْقَ غريزَتِهَا، وبأنه لو كان بإمكانها أن تتحدَّث، لَرَدَّدَتْ كلماته التي تَفَوَّهَ بها في السابق: «أيّها السّافل، يا أيّها الحيوان القذر، يا أيّها الكائن المؤذي، سوف أنتصر عليك!»

حينَهَا، وَاصَلَ مسيرَهُ. يَا لَهُ من مسير بطيءٍ وقاس! تذكَّرَ حكاياتٍ غريبةً ورهيبةً عن الأفاعي. (والحقّ يُقَالُ إنه لم تكن لديه أدنى رغبة في التذكر، ولكن الواقع، هو أنه لم يكن يستطيع نسيانَهَا.) لقد كان أبوه هو الذي قصّ عليه هذه الحكايات، لا ليُخيفَهُ، ولكن كي يكون على حذرٍ إذا ما وَجَدَ نفسَهُ وجهاً لِوَجهٍ معَ أفعى. في إحدى المرّات، حكى له أبوه، أنه حينما كان شابّاً، ويبلغ الثامنة عشرة من عمره،– حدث هذا خلال الفصل البارد، وكانت المياه بدأت حالة جَزْرٍ، تاركة وراءَهَا بِرَكاً من كلّ الأحجام، حيث وَجَدَتْ أنواعٌ عديدةٌ من الأسماك الضخمة نفسَهَا سجينةً–، وفي ليلة من هذا الفصل البارد، وبينما كان في طريق العودة من الدَّيْر، حيث حَضَرَ عَرْضاً من المسرح الشعبيّ، تَنَاهَتْ إلى سمعه جَلَبَةٌ غيرُ عاديةٍ. كان الأمرُ يشبه صوتَ شخصٍ منهمكٍ في غَرْفِ الماء على حقول الرز. ولكن الوقتَ كان منتصفَ الليل. فمن هو هذا الشخص الذي يقوم بهذا العمل؟ كان الصوت ينبعثُ من دوّامةٍ في الدَّغَل غير بعيد عن الخزّان، حيث

شيَّدَ «سونغوات» مذبحَ الأمّ المقدَّسة. اقتربَ أبوه، بكلّ حَذَر، من مَصْدَر الصَّوْت بخُطى غير مسموعة. وقد كان المنظرُ الذي شاهَدَهُ مرعباً إلى حدّ أنّ تنفسَه كادَ أن يتوقف. أفعى الصِّلّ (كوبرى) ضخمة سوداء كَسَوادِ الشحّار(وهي مادة سوداء تتجمّع وتتلبّد على جدران المَداخن)، يبلغ طولها أربع أمتار، وهي تستخدم رأسها كي تمرّ من فوق غصن، بتوازن مع دُردور(الماء)، وكانت تستخدم ذيلَهَا كي تتعلّق بغصن آخرعلى الجهة المقابِلة، وكانت تهزّ وتلوّح بجسَدِهَا، دونما توقف، كي تُفرِغ الماءَ وتستطيعَ التِهَامَ الأسماك. تراجَعَ أبوه إلى الوراء، دون أن يُثير أدنى ضجّة. اكتفَى الطفل المُعاق بالتّساؤل عمّا إذا كانت الأفعى الضخمة التي صادَفَهَا أبوه هي نفس الأفعى التي تلْتَفُّ حوله في الوقت الحالي.

وكان أبوه قد حكى له، أنه لمّا كان يبلغ الواحدة والعشرين من عمره، وكان يؤدّي الخدمة في الثكنة العسكريّة في المُحَافَظَة، كان يحصل على إذْن العودة لزيارة جدَّتِهِ من أُمِّهِ، والتي كانت تعيش، وحيدة، في القرية كلّ جمعة مساءً. وخلال الجولة، عبر الحقول، التي كانت تمتدّ إلى ما قُبَيْل الفجر، لم يكُنْ يحمل مِنْ سِلاحٍ إلاّ ساطوراً طويلَ المِقْبَض ذا صفيحةٍ مشحوذةٍ جيدا. وذات ليلة، وبينما كان في الدَّغَل، إذْ وَجَدَ نفسه، وجهاً لِوَجهٍ، مع أفعى (كوبرى) يبلغ طولها مِتْرَين إثنين. ولم يكن يَفْصِل بينهما إلاّ مِقدار ذِراع. انتصبت الأفعى وهي تتهادى وتتمايل، فانتفختْ قُبَّعَتُهُ، ومالت رأسه، قليلاً، إلى الوراء، وبحكم اقتناعه بالموت المحقّق، ضَرَبها دون أن ينتظر شيئا. لقد حصدَ أبوه الهواءَ بساطورِهِ من خلال ردّ فعل طبيعي. تَرَشَّشَ دَمُهَا فَلَطَّخَ وجهَهُ، ورأى جسدا، من دون رأس، يَلْتَوي على الأرض. ظلّ واقفاً، وهو يتأمّل، بخوفٍ شديدٍ، ارتجاجاتِ الأفعى. لقد كان قابَ قوسين أو أدنى مِن الموت. وبدافعٍ من الفضول، طفق يبحث في الأماكن المجاورة عن رأس الأفعى، التي اختفتْ في صفاء الليل المقمر. واصَلَ معصمُهُ الضّغط على مِقبَض السّاطور المُسنَّن والمُلطّخ بالدّم. بَحَثَ أكثر فأكثر. وبحماس الشّباب، كان يَوَدُّ أن يعثر على رأس الأفعى، كي يَحْتَفِظَ بتذكار عن هذه اللحظة، التي كان من الممكن أن يكون، فيها، هوَ المقتول. بَحَثَ طويلا عن الرأس، ثم انتهى به الأمر إلى أن يَجِدَ العُذْر، فواصَلَ مسيرَهُ، وفي نفسه بعضُ الأسَف. وبعد أن قطعَ مِشْواراً طويلاً، أَحَسَّ بأنْ شيئاً مَا ليس على ما يُرَام. كان ثَمَّةَ شيءٌ مُعَلّقٌ في طَيَّةِ سُتْرَتِهِ، شيءٌ مَا بارِدٌ، لَزِجٌ وَكَريه الرائحة. أخذ أبوه الشيء الذي عَثَر عليه وفكّهُ. لقد كان رأسَ الأفعى. كانت أنيابُهَا مغروسة في قماشِهِ على مبعدة إصبع واحدٍ، تقريبا، من حنجرته.

وحكى له أبوه، أيضاً، أنّه بعد ثلاثة أشهر من ولادته، في ظهيرة يوم من موسم الأمطار، خرج لإفراغ الماء من رقعة الأرض المبذروة. وحينما كان عائداً، لمحَ أفعى(كوبرى) ضخمة كَسَاعِدِهِ في مكان عشب الفيلَة. لم تكن أفعى (الكوبرى) كبيرة جدا، ولكنها كانت رشيقة. اختطف أوّلَ عصا، وقَعَتْ عليها يدُهُ، وضربها بكلّ قواه. انكسرت العصا، وانسحبت الأفعى، بسرعة، بين النباتات البرّيّة، دون أن تقول شيئا. وفيما يخصّ أباه، فقد عاد إلى البيت، أَوْقَد النَّارَ في الاسطبل لطرد البعوض، تناول طعامه، اغتسل ودخل في السرير، ناسياً الأفعى. وفي عزّ الليل، هَبَّ من النوم بسبب جَلَبة غير مألوفة، ضجّة مكتومة لشيءٍ يسقط على الأرض، تتبعها فترة صمت، ثمّ تعاود الضجّة من جديد. نظر إلى ولده، الذي كان بالكادِ يبلغ شهرَهُ الثالث، حينذاك، والذي كان ينام مِلْءَ جَفْنَيْهِ على وسادته الصغيرة، ونظر إلى زوجته التي كانت تنام، ملء جفنَيْها، هي الأخرى، على الطرف الآخر من السرير. خطفَ مصباحا كهربائيّا، ونزَل، بخطى غير مسموعة، من السرير واتجه نحو مصدر الضجّة. كان قد أشعل المصباح الكهربائيّ، فرأى على وَتِدِ أساس البيت الذي يَسْنَد الرُّكْن، الذي كان الثلاثة يَنَامُون تحته، أفعى (كوبرى) يبلغ طولُهَا طُولَ ساعِدِهِ، وبها جُرْحٌ في وسط جسدها، يَدُلُّ على أنّ الأمر يتعلّق بنفس الأفعى(كوبرى) التي كان قد ضَرَبَهَا بالعصا، قَبْل عدّة ساعات. حاولت الأفعى أن تتسلق وَتِدَ أساس البيت، ولكنها، بعد أن تسلّقت ثلاثة أذرعة، انزلَقَتْ وارتطمت بالأرض، محدثة هذه الضجّة المكتومة التي أيقظت أباه. ودون أنْ تعير انتباهاً لضوءِ المصباح المُسلّط عليها، حاولت التسلّق، من جديد. وهذا ما يَدُلّ على أنّ الأفعى حاولت، قدر استطاعتها، العودة إلى المكان الذي تعرّضت فيه للضرب، وتتبّعت خُطى أبيه، بالرغم من جرحها، من أجل أن تنتقم، ومن أجل أن تردَّ له الصاع صاعَيْن، باستخدام أنيابها. حكى له أبوه، أنه، حالَمَا رأى الأفعى، انْتَابَتْهُ تنميلاتٌ وَوَخَزاتٌ من رأسه حتى أخمص قدميه. قال له أبوه، أيضا، إنّ الأفعى، ربما لم تكن تريد موت الأب وحده، بل وموتَ زوجته وابنه. وقال له إنه قَتَلَ الأفعى، دون أدنى صعوبة، ولكنّ خشيَتَهُ من الأفاعي السامّة، تضَاعَفَتْ. قال له أبوه، أيضاً، إنّ أفاعي (الكوبرى) هي الأخطر، وخصوصا حينما تَتَزَاوَج. وقال إنه حين يُصادف أفاعي (الكوبرى)، وهي تتزاوج، فإنه يَلُوذُ بالفرار، دون انتظار. لأنها تتوقف عن التّزَاوُج، وتبدأ في مطاردة أيٍّ كان، قام بانتهاك حميميّتها.

وقال أبوه، أيضا، إنه لما كان يبلغ العشرين من عمره، قتلَ أفعى(كوبرى) بطريقة قاسية وغير معتادة. قَتَلَهَا، لأنّها عضّتْ أحد أفراد عائلته، كان منهمكاً في جمع بَرَاعِم أشجار الخيزران، في الخمائل على ضفاف قناة السقي. كان منشغلاً بقطع برعوم، بالقرب من وكرها، حين عضّته في بطة ساقه، فمات على الفور، والمِنْجَل الذي كان يستخدمه في قطع البراعم، لَمَّا يَزَلْ في يده. كانت الأفعى أنثى. وحين قرّر أبوه أن يقتلها، انتقاما، كانت قد وضعَتْ، للتوّ، بَيْضَتَهَا. طلب أبوه من أصدقائه أن يوقدوا ناراً كبيرة في ساحة القرية الكبرى، وأمرهم أن يتعهّدوا هذه النار،

كي تكون حامية بشكل كبير. وأمّا هو، فقد توجّه، والمنجل بيده، بالقرب من الخمائل على طول القناة. أوقد ناراً صغيرة بالقرب من وكْرِهَا، حتى يرغمها على الخروج منه، وهو ما جَعَلَهَا تمتلئ غضَباً. استخدم أبوهُ المِنْجَلَ لتخريب وكْرِهَا بسرعة كبيرة جدا، واستولى على بيضتها، ألقى بالمنجل، وركَضَ بسرعة. وحين اكتشفت الأفعى الأنثى اختفاء بيضتِهَا، أسرعت في تعقبه عبر حقول الرز، التي كانت قد حُصِدَتْ للتوّ، في ضوء مُنْبَث، واثبَةً ونابضةً. وكان أبوه، وعلى الرغم من عزّ شبابه، يَعْدُو مُخَاطِراً بحياته. كانت الأفعى الأنثى التي تزحف بمحاذاة القشّ، تقترب منه. وكانت المسافة التي تفصل بينهما، لا تَفْتَأ تتقلص. وحين رأى أن الأفعى تقترب منه بشكل خطير، لأنّ تعباً أصابَهُ، نزعَ قبّعَتَهُ، وألقى بها أرضاً، ثم توقف كي يستريح. استطاع أن يستريح قليلاً، لأنّ الأفعى تَرَكَتْهُ جانباً، بشكل مؤقت، كي تتصدّى للقبّعة تضربها وتعَضُّها مرات ومرات. مرّ بعض الوقت، قبل أن تكتشف الأفعى أن القبّعة لم تكن هدَفَهَا الحقيقيّ، وبدأتْ مُطارَدَة الأب مُجدَّداً. قال له أبوه إنه اضطرَّ، في هذا اليوم، للتوقف ثلاث مرّات، الأولى حينما ألقى بقُبَّعَتِه، والثانية حينما ألقى بقطعة القماش التي يحزم بها قامته دائما، والثالثة حينما ألقى بقميصه الأسود الذي يستخدمه في الحقول. وبعد أن هجمت الأفعى الأنثى، بعنف، على هذه الأشياء، كانت تعاود مطاردته من جديد. كان أبوه منهوك القوَى ومقطوع الأنفاس، حينما وصل، أخيراً، إلى النار المتأجِّجَة التي كان ينتشر لهيبُهَا في ساحة القرية. ألقى في النار ببَيْضَة الأفعى، التي كانت من بياض يُعْمِي العيون، والتي كانت أصغَرَ، شيئاً مَا، من بيضة الدجاجة، ورأى، بعينَيْن تَحكّان بسبب العَرَق، الأفعى الأنثى، وهي تتبع بيضتها في النار المتأجِّجَة، دون تَرَدُّدٍ، وهي تلتوي، وتزداد التواءً، قبل أن تحترق.

أضعفتْ هذه الحكايات الطفلَ، من النّاحية الجسديّة، وجعلته يرتجف. كانتْ ساقاهُ ثقيلتَين جدا. كانت ذراعه اليسرى ثقيلة جدا. راحَة يده وأصابعه الخمسة أيضا. وبَدَا جسمُه مُتقوِّسا ومكبوساً تحت ثقل الأفعى المُرْهِق. ما الذي سيحدثُ لو أنّه سحبَ يَدَه من عنق الأفعى، وتركَ الأشياء تسير وفْقَ مشيئَتِهَا؟ في هذه اللحظة، كلّ ما كان يحسّ به، كان مرارةً ونفورا وكراهية. ما كان له، قطّ، أن يَخَافَ من هذه الأفعى، لو أنه كان بإمكانه استخدام ذراعه اليمنى أيضاً. كان مستعدا لمصارعتها، وكان يُحِسّ بنفس القدرة على تهشيم عظامها، بكلّ برودة دمّ. ربّما لن يكون انتصاراً سهلاً، ولكنه كان يعتقد، أن جَسَدَهُ لو كان طبيعياً، لانتهى بهزيمتها. حاول تحريك ذراعه اليمنى. كان يتمنّى، دائماً، حُدوثَ مُعْجِزَة في هذه الكريهة(هذا الضيق). لا شيء حدثَ من هذا. كانت ذراعُهُ، الملتصقة بجسده بسبب ضغط الأفعى، دائماً، جامدةً ومحرومةً من كلّ قوّة.

كان قريبا من القرية، في هذه اللحظات. وَاصَلَ التقدّمَ، وهو يترنح ويَتَمَايَلُ على طول طريق العربات، وهي طريق يعرفها بشكل جيّد. أتُرَى كم هي السّاعة الآن؟ الثامنة مساءً، الثامنة والنصف؟ وبدون شكّ، لم تصل بعد إلى التاسعة. في مثل هذه الساعة، من كلّ يوم، يكون قد أدخلَ بقراتِه في الحظيرة، ويكون قد سَقَاهَا وأطعَمَهَا، وهو أيضا، يكون قد تناول عشاءَهُ، وغسل جسده، واسترخى على سريره وهو يستمع إلى الراديو، وينتظر الساعة التاسعة والنصف ليلا ليستمع إلى التمثيليّة الإذاعيّة لِفِرقة «كيوفا» Keofâ التي تقوم بتمثيل «دجولاتريكون» Djoulâtrîkoune لـ«بَانُومْ تْيَان»، التي كانت قد بلغَت مستوى حلقة مثيرة، وتزداد إثارة... ولكن الأمرَ، هذه الليلة، مختلفٌ.

كان منزله يوجد في طرف القرية. وصل إلى الساحة التي بُنِيَ فيه وتوقف تحت شجرة جوز الهند. كان منزله قديما من الطراز التقليدي التايلاندي ذي طبقة واحدة. كان المنزل غارقا في الظلام الدامس وفي الصمت، وكان يعطي الإنطباع بأنه مهجور. لماذا قرّر العودة إلى منزله؟ لأنه لم يكن يعرف أين يمكنه الذهاب. ولماذا عاد إلى القرية؟ لأنه لم يكن يعرف إلى أين يتجه. والحقّ يُقَال، قد كانت له عدة أسباب. لقد عاد إلى بيته، لأنه كان قلقا على مصير بقراته. عاد إلى القرية لأنه كان يتمنّى أن يقوم أحَدُ القرويين بمساعدته، بالرغم من أنه لم تكن له أدنى فكرة عن كيفية هذه المساعدة. اتّجه صوب الحظيرة، دون أن يُجْهِد نفسَه في الاقتراب كثيرا، ولا في الظهور بشكلٍ لافت، مكتفيا بالنظر من كومة حشيش. قام بإحصاء بقراته. كانت كلها في الحظيرة. فقد قام أحد أصدقائه بقيادة بقراته إلى الحظيرة، وسقاها وأطعَمَهَا. وكانت في أمكنتها المعتادة في الحظيرة. وكانت كلّها قد رُبِطت، كما ينبغي. وكان باب الحظيرة مغلقا بشكل جيد. وقد سبّبت له هذه الوضعية كثيراً من الارتياح. فقرّر التوجه إلى القرية.

كانت كل القرية غارقة في الظلام وفي الصمت. كانت بعض الكلاب تنبح حين مروره، ثم لا تلبث أن تغرق في الصمت. وكانت الرياح تهبّ، دائماً، بشكل قويّ. وفي السماء، كانت آلاف، وملايين النجوم تلمع. وَوَاصَلَ الدّم سَيَلانه من موضع جرحه فوق قوس الحاجب، مُغرقاً حاجِبَهُ وعينَهُ ووجْنَتَهُ وَجِيدَهُ، ولكن رائحة الدّم في فمه وفي مِنْخَرَيْه كانت، فعلاً، قد اختفت. رأى أضواء المصابيح، وسمع جَلَبَة أصوات قادمة من قاعة القرية العمومية. وعلى الفور اتّجَهَ ناحيَتَهَا. ومن غير شكّ، أن يكون أصدقاؤه قد أخبروا أهالي القرية بِمَا حدث. وكان الأمرُ كما تَخَيَّلَهُ حقّاً. فقد كان كلّ الأهالي، تقريباً، مُجتَمِعين، وهم يَتَشَاوَرُون. كان البعض يرى أنه يتوجّب العثور على أبَوَيْهِ في الدَّير، وإخبارهِمَا بهذا الحدث المحزن. بينما كان البعض الآخر يرى أنه يتوجّب الذهاب للبحث عنه في الحقول، وإيجاد الوسيلة المُلائِمَة لمساعدته، قبل فوات الأوان. وعلى الساحة الواسعة، وتحت أشجار المانغا ذات الجذوع الضخمة، المحيطة بالسُّرادِق

الكبير والعتيق ذي الأسلوب التايلاندي، كانت تتوَاجَد نساءٌ كما الرجال، كان يتواجَدُ مُسِنُّون كما يتواجد الأطفال، واقفين، جلوساً، مُقَرْفِصِينَ في مجموعات مختلفة الأشكال. كان ضوءُ المصابيح يكشف عن وجوه وعن عيون مذعورة أو قَلِقَة أو صفيقة أو مُتشكِّكَة أو فضوليّة. في أيدي الرِّجال، كانت تتواجد أسلحة، سكاكين، أو سواطير وعصيّ، مسدّسات أو بنادق. وحين رآه كلُّ الحاضرين ينبثقُ من الظلام الدامس، وهو مُحاطٌ بأفعى عملاقة، بدأ الناس يَتَدَافعُون، دون أن يُصدِّقوا ما يحدُث حولهم. فجأة توقفت الضجّة. حين اقترب، بدأ النّاسُ يَتَرَاجَعُون، وهم يُصدرون صيحات اندهاش مهتزّة من الذهول ومن الخوف. جَثَا أحَدُ الحضور وسَجَدَ. لقد كان هذا الشخصُ هو «سونغوات» بطبيعة الحال. وبما أنّ «سونغوات» فَعَلَ هذا، فإن الكثيرين فعلوا مثلَ ما فعل. وحين تلفظَ «سونغوات»، بصوت أجَشّ وقويّ: «ها هي إذن، أفعى أمّ القرية المقدَّسَة! إنّ الأمّ المقدّسة تستخدم هذه الأفعى لمعاقبة مَنْ يَلْعَنُونَهَا»، اكتشف الطفل، ذو الذراع المعاقة، أن الناس تقبّلوا هذا التفسير وآمنوا به. لقد ساهَمَ وجهُه المُلطّخ والمُلوَّثُ بالعرق وبالدّم، وعيناه المُحَمْلِقتان، ذاتا النظرة الصارمة والقاسية، وشَعَرُ رأسه المنفوش والمنتصب كَقِلادَة من الأشواك، وجسدُهُ الذي كبَّلَتْهُ خَواتم الأفعى، في تغيير شكله، رأساً على عقب. ثبت في مكانه، دون حراك، مائلا، شيئاً مَا نحو اليسار. وفوق رأسه، واصلت النجوم إرسالَ وَمِيضِهَا. وفي الجنوب الشرقي، كانت الريحُ تواصل هبوبها القويّ، بشكل أعنف. وحول ساقه اليسرى، وعلى مستوى بَطّة الساق، وَاصَلَ ذيْلُ الأفعى الضرب ببطءٍ. مرَّتْ بُومَة، وهي تُصْدِرُ صرخة حادّة طويلة، قبل أن تختفي في الليل. لم يَقُلِ الطفلُ شيئاً. لم يستطع أن يقول إنه قَدِمَ، هنا، ليحصل على مساعدة. ولم يستطع أن يقول إنه يودُّ أن يشكر مَنْ قامَ بإدخال بقراته إلى الحظيرة مكانه. وفي المقابل، لم يتفوَّه أحدٌ بشيء، خلال فترة طويلة.

وأخيراً، اقترب منه رجل بالغٌ، وبيده بندقيّة، بخطىً حَذِرة، والإصبع على الزّناد. أبْصَر هذا الرجلُ الطفلَ والأفعى عن كَثَب، وعن أمام، وعن يسار، ومن الظَّهْر ومن اليمين، متفحِّصاً، بنوعٍ من الخوف. قام بعض الأشخاص بنفس ما قام به الرجل، ولكنهم، حين استنتجوا، جيدا، أن قامة الأفعى الكبيرة، تفرض هَيْبَتَهَا، بدأوا يستشيرون بعضهم البعض، من جديد. (وبطبيعة الحال، ببعض الكلمات الحاملة، أيضا، لمشاعر الشفقة والرحمة.) ألاَ نستطيع، نحن جميعاً، أن نلتقط الأفعى من ذيلها لإرغامها على إرخاء قبضتها؟ ألا نستطيعُ قتلَهَا بضربةٍ واحِدة، إذا ما التقطناها من رأسها وقطع عنقها بضربة من سِكّين مشْحُوذٍ جيدا؟ ولكننا إذَا مَا حَاوَلْنا فكَّ التوائها، فإنّ الأفعى لن تزداد سوى انقباض، والطفل يمكن أن يموت مختنقاً، أليس كذلك؟ ألاَ يُمكِنُ أنْ نَقْتُلَهَا، مرَّةً واحِدةً، من خلال إمساكها من عنقها، وتحطيم رأسها بطلقةٍ من بندقية؟ ولكنَّنَا إذا فَعلنا هذا، فإنّ الأفعى لن تزداد إلاّ ضغطاً، ويمكن للطفل أن يموت مختنقاً، ألَيْسَ كذلك؟ يجب الإسراع باتّباع أنجع الطرق، حولَ مَنْ يَتَطَوَّعُ، وحول من سيكون المبادِر الأول، وعلى الخصوص، دون نسيان، أن الأمر يتعلّق بأفعى سامّة.

حينها هَبَّ «سونغوات» واقفاً. فقد اعتاد، من الآن فصاعدا، أن يَتَحكَّم في نفسه، وأنْ يكون جَرِيئاً، ومتغطرساً، وأن يتحدّث بصوتٍ خالٍ من أيِ انفعال. فمنذ أن أصبح وسيطا روحيا، تولّد لديه الاقتناعُ، بأنَّ كلّ شيء يفعله، سيكون أكثرَ صِحَّةً مما يفعله الآخرون، وبأن أيَّ شيء يقوله، سيكون، دائما، أكثرَ صِحَّةً مما يقوله الآخرون. كان يعرفُ، عن عِلْمٍ، بأنه أصبح الزعيم الروحي للقرية. وكان كلّ ساكني القرية يعرفون مدى سلطته وقدرته، وكان، هو أيضا، يعرف عن قدراته أكثر من أيٍّ كان. حينما كان يتحدث، كان الكلّ يُنصِتُ إليه. وفي هذه اللحظات، كان يتكلَّمُ ببطءٍ وبوضوحٍ، وكان يُبرِزُ مخارِجَ الأصوات، عند كلِّ كلمة: «هذه الأفعى، هي أفعى الأُمِّ المقدَّسَة في القرية. إن أصحاب الخبرة وأصحابَ الحِسِّ السليم، يمكنهم، لأول وهلة، أن يكتشفوا هذا الشيء. وإنّ كلَّ مَنْ يمدّ يده إلى هذه الأفعى، سيتحمل العواقب. لقد فَعَلَ هذا الطفل، وبشكل دائم، كلّ شيءٍ من أجل إهانَةِ الأمّ المقدَّسَة، إلى درجة أنها لن تصفح عنه. إنّ العُقوبَةَ التي يقضيها، يمكن أن نقول إنها ليست كافية. فاتركوا إرادة الأمِّ المقدَّسَة تتحقّقُ. هذا هو رأيي. واحتراماً للأُمِّ المقدَّسَة، لم يكون لأحدٍ منكم رأيٌ مخالفٌ.»

اقترب «سونغوات» من الطفل بشكل أكبر، أكبر مِنْ كلّ الذين تجرأوا على الاقتراب منه. نظر إلى أعماق عينيه حتى إلى سريرته. فأعاد له الطفل النظرةَ دون أدنى خوف. ورأى في عيني الوسيط الروحيّ، ابتسامةَ الانتصار. لقد كان الطفلُ هو الشخص الوحيد الذي يعرف أنّ انتصار «سونغوات» هو انتصارُ معلّمٍ دجّال ومنافق. وأدرك، من الآن فصاعدا، أنّ الدّعاء والصلاة التي قام بها لدى أمّ المياه في آخر حفلة الأنوار «لويْ كراطونغ»، من أن يتوقف عن كره «سونغوات» وأن يتوقف هذا الأخيرُ عن كرهه، كانت دون أمل. وفجأة، أحسَّ أنّ كل ذَرَّاتِ جسمه، فَقَدَتْ أدنى قوة.

أدار الرأس، وتَمَشَّى خطوة على جانبه. وكان الناس يُحيطون به، ولكن على مسَافَةٍ حَذِرَة. كانت أنوار المصابيح تُضيء جسدَهُ المشوَّه والمقوَّس، وكذلك أنياب الأفعى السوداء غير اللامعة. كان يُحسُّ بنفسه وَهَنَاً، إلى حدّ فقدان السيطرة. وكان يعرف، أنه من الآن فصاعدا، لن يتلقى المساعدة مِن أحَدٍ. وفي نفس اللحظة، وبعد أن أصدَرَ، بكلِّ قِوَى رئتيه، صرخةً حادَّةً وطويلة، فتح يَدَهُ اليسرى وأرخى عنقَ الأفعى، تنفَّسَ الصُّعَدَاءَ وأحْنَى رأسهُ علامةً على هزيمته.

سقطَتْ رأس الأفعى، وكل جسدها سقط وخَارَ. لقد كانت ميّتةً. لم يعرف أيُّ أحدٍ، من الحضور، متى حدث الموت. وحين تعاون

الحاضرون على إزالة خواتم الأفعى، وعلى تخليص الطفل، حدث كل هـذا دون مشـاكـل. كـان كـلّ الـنـاس، مـا زالـوا مـرعـوبين ومصعوقين من طول الأفعى، وبدأت التعليقات على قدم وساق. ولكنّ الطفل، ذا الذراع المعاقة، لم يكترث لأحد، ولا لأي شيء آخر. كانت عيناه زجاجيتين. كان أحيانا يبتسم. وكان، أحيانا أخرى، يستغرق في الضحك. وأحياناً، كان يبكي. وفي بعض الأحيان، كان يتمتم، لوحده، بكلمات غير مفهومة. لقد فقدَ عقلَهُ، بشكل كليّ، في اللحظة التي قرَّرَ فيها قبولَ هزيمته.

الهامش

١- Loi Kratong لوي كراطونغ» (حفلة الأنوار): حفل الماء، في التايلاند، خلاله يتمّ وضع أقداح عائمة (كراطونغ)، في تيار الماء، وهي مصنوعة من ورق أشجار الموز أو من الورق الملوّن، تتضمن داخلها شمعة وبَخورا وأزهارا، للتعبير عن مشاعر التقدير والتبجيل للماء نفسه.

٢- الأسطبة: نُصُبٌ بوذيّ على شكل هرم.

نبذة عن الروائيّ

التايلاندي «سنيح سانغسوك»

صاحب نصّ «سمّ» الذي لم يُنشر لحدّ الساعة في اللغة التايلاندية، ولا في آسيا.

وُلِد «سنيح سانغسوك» سنة ١٩٥٧ في جنوب شرق بانكوك، وتُبَيِّنُ صورة وجهه عن مزاج شخص عصيّ على الترويض. هذه الصورة التي نمتلكها عنه، هي الصورة الوحيدة. وحتّى مترجمه الفرنسيّ والإنجليزي «الفرنسي مارسيل بارانغ»، اكتفى بها. هذه الصورة التي يبدو أنها مُقْتَبَسَة من إحدى شخصيات فيلم كوروزاوا الساموراي السبعة، هو ابن زعيم قرية تايلاندية، وفي سنّ السادسة عشر من عمره، ونظراً لميوله المتمرِّدة، وُضِعَ في معسكر للجيش إبّان انهيار الديكتاتورية، والتحق بالجامعة في سنّ التاسعة عشر، ليتخرّج منها بديبلوم في الأدب الإنجليزي. وتبيّن حالته(في الصورة) عن بعض دوخة وجُودِيّة، وهو يدعو إلى مائدته «الشيطان ونيتشه وبيتهوفن ورامبو ولورانس العرب وإيفان الرّهيب، وماركيز دو ساد»، وبعد أن «تَلَمَّس الظلمات التي سَتَشُلُ قلبَهُ». ولِحَدّ الساعة، لم ينشر «سانغسوك» في بلده، سوى رواية واحدة، على نفقته الخاصّة، ونشرَ ترجمات لـ«هيمينغواي» في دار نشر أسّسها لنفسه، وتحمل اسم «أُرُونْتَاي».

«سُمٌّ»، نصّ قصيرٌ نشرته دار «سُويْ» الباريسيّة، وبالتالي فهو غيرُ منشورٍ في آسيا، بعدُ. يُشيدُ سانغسوك» بالقوة الروحيّة لطفل في العاشرة من عمره، مشلول الذراع اليمنى بعد أن هَوَى من فوق شجرة نخيل، والذي انبثقت شعريّتُهُ الصّارِخَةُ والحادّة، قبل الأوان، يَحلُمُ بأن يصبح عارضاً للدُّمَى(الكراكيز)، والذي استطاع، في قوة تشبه قوّة «هرقل»(جبّار) قادم من بلد «الخيزران» البامبو، أن يهزم أفعى (كوبرى) في صراع جَسَديّ هائج. أحَاطت الأفعى بجذع(جسد) الطفل المعاق، الذي ضغط على عنق هذه الزاحفة ذات الأنياب الحادّة. وحين تأكّد أن لا أحد قادر على تقديم أدنى مساعدة له، وأن قِوَاهُ بدأت تخور وتضعف، وبدأ ينتَظِرُ، في قَدَرِيّة، أن يُصبحَ فريسةً لِعَضِّهَا الشّنيع، أصْدَرَ الطّفلُ الصغير صرخة حادّة، وأرخى قبضته عنْ عنقها. الأفعى «كانت ميّتةً. ولم يكن يعرفُ أيُّ واحد من الحضور متى حدث الموتُ.» أحاط الحاضرون بـالبَطَل المعاق: «كانت عيناه زجاجِيَتَيْن. كان أحيانا يبتسم. وأحيانا أخرى كان يستغرق في الضّحك. وأحياناً، كان يبكي. وفي بعض الأحيان، كان يُتمتم، لوحده، بكلمات غير مفهومة. لقد فَقَدَ عقلَهُ، بشكل كليّ، في اللحظة التي قرَّرَ فيها قَبُولَ هزيمته».

من المُغْري القيام بمقارنة هذا المحكيّ الصغير(سُمٌّ) مَعَ نصّ طويل مونولوغ محمومٌ وقاتل وبذيءٌ ومثيرٌ للشّجَن، الذي يشكّلُهُ كِتَابُ «الظلّ الأبيض»(أو الطّيف الأبيض) وهو القسم الثاني من ثلاثية أوتوبيوغرافية، والتي ما زال الكاتب، لحدّ الساعة، يُحكِم الطوق على جزئيها الآخَرَيْن، كي «لا يُثِير صدمة لَدَى القرّاء» كما يقول هو شخصيا. في كتاب «الظلّ الأبيض» وبعنوانه الفرعي «بورتريه الفنان، كَشَابٍّ تافه»، يتحدّث السارد عن دَيْنِهِ تجّاه من اجتثّه من قريته (مسقط رأسه)، «القرية الملعونة». هذا الشخص، الوصيّ عليه، عسكريّ عاد من الحَرْب بِسَاقٍ إصطناعيّة. يَكْتُبُ «سانغسوك» فجأة، أُحِسُّ كما لو أَنّي أفعى مسحوقة العمود الفقريّ». أفعى سامّة. إنّ «الظلّ الأبيض» عبارة عن اعتراف «حيوان متوحّش»، أنّات مُهَلْوَسَة لبحّار يبحث عن الافتداء. تتحدّث عن الرواية عن نشيد جنائزيّ، أثناء ليلة أَرَق مسكونة بالكلاب التي تنبح، وتُرِيدُ عَضَّهُ.

يُؤثِّرُ «هيمينغواي»، مثلما «جويس» على هذا الكاتب الصّلب والقاسي، الذي يبكي في اللّيل، وعلى اختلاساته وانتشاءاتِهِ أمام أزهار الشَّفَق، وسخرياته وتهكّماته. إنّ العاصمة، «بانكوك»، هي مَتَاهَةُ السقوط والانحطاط، كما كانَتْ «ديبلن» لمؤلف «يوليسيس»، دون أن يرقى إلَيْها بطبيعة الحال. إنّ رواية «الظلّ الأبيض» تَغْرف أصالَتَها من صَرْخَتِهَا. «أنت تملكُ أفكار وقَلْبَ حيوان». إنّ هذا الدُّعَاء، يُرَتّلُ هذا المحكيّ، المَجْبُول بالذَّنْب، لِنَاسِك فاشِل، لِرَجُل ضائع وسط نزواته. «سانغسوك» معجَبٌ بـ«بوذا» وبِـ«غاندي»، ولكنه عاجز عن العفاف، في وَدَقَانٍ أبديّ. مهووس بالخطيئة الأصلية(الأولى)، رهينة لهيجانه وجموحه. إنه يصرخُ أَلَمَهُ، يستعطف ويسترحم الصفحَ والغفران من الفيروس الذي يرزح تحت كاهله: «أنقذوني من شياطيني! فأنا لا أتوقف عن مصاحبة كلّ النساء».. وليس من البَرَاءة، أن الرغبة في القداسة (هذا «الظلّ الأبيض» الشهير) يمكن وصفها وتقديمها في العاصمة «بانكوك» «العاصمة العالمية لِلّيبيدو (الشبق والشهوة)». إنّ الجنس، هنا، هو عَرَضٌ من أعراض القَدَرِيَّة، ولكن «مَهْمَا تخَلّصْنَا من الأفعى، فإنّها تَعودُ، دائماً، لِتلتَفَّ حول أعناقكم» يكتب «سانغسكوك»...

من الأدب الفلسطيني

زعمطوط

زكريا محمد★

رغم ما آلت إليه الأوضاع الفلسطينية في الداخل المحتل بكل مدنه من كارثية طالت كل تفاصيل حياة الناس اليومية وجزئياتها دمارا وسحقا وإن لم تطل كرامتهم وروحهم الحقيقية لأن الكرامة محفوظة ومحصنة طالما هناك مقاومة وتحد. ومن تجليات هذا الروح الخلاّق لدى الفلسطينيين وطليعته الثقافية، هو ذلك الاستمرار المتدفق وبوتائر أكثر كثافة وابداعاً للانتاج الثقافي، ففي فلسطين الراهنة تصدر مطبوعات من أهم المجلات الثقافية العربية، فبجانب (الكرمل) هناك (الشعراء)، (الحكمة)، (الزاوية)، (ألواح) وغيرها وهناك في أراضي عرب ٤٨ مجلة (مشارف).

إنها إرادة الابداع أمام آلة الموت القادمة من كل الجهات. يقظة الروح وفسحة الضوء الخالقة في تلك الأرض المحاصرة حتى انفجار الحرية. في هذا السياق يأتي نتاج الكتاب والشعراء الفلسطينيين من مختلف الأجيال وأنماط التعبير.. الشاعر زكريا محمد عبر منافيه الاعتيادية منذ بيروت وحتى رام الله بنبرته الشعرية المميزة على المستوى العربي، هو كاتب رواية أيضا صدرت له منذ سنة (العين المعتمة) تلك الرواية ذات المناخ الكابوسي الضبعي المظلم الذي صاغه زكريا بمقدرة وابتكار نادرين وفي روايته الجديدة التي نأسف على عدم نشرنا إلا هذا الجزء منها، يواصل مسيرته الابداعية مع أقرانه وسط مواجهته القاسية لمرضه ووسط تلاطم أمواج الخطر والموت على الصعيد العام.

نزوى

كلمة واحدة

اجلس وحدي. اسحب حبل الصمت.اخرجه من فمي، واسحبه كما يسحب ساحر المنديل من فمه من دون توقف.اسحب حبل الصمت: من فمي، من حلقي، من امعائي، واكومه امامي.اكومه في لفات ضخمة، لفات ثقيلة وأتأمله. أمشي الى البيت صامتا واعود صامتا.اجلس وراء طاولتي في المكتب لاحرر المواد صامتا.اترك اصحابها يتكلمون فيما التزم الصمت.

اجلس وحدي: لا احد يملكني، لا املك احدا.

اجلس انا والصمت.اسمع واياه الاصوات التي هي جزء منه وترسيخ له: صوت امعائي، الطنين القادم من لا مكان، صوت الريح الخفيفة، صوت اجنحة الحشرات الصغيرة، صوت الحديد والالمنيوم وهما يتمددان في الحر، صوت الالكترونات وهي تدور على انويتها، صوت العدم.

تكثف الصمت رويدا رويدا. امتد. احتل عالمي بقعة بقعة. دور نفسه مثل كرة من مطاط، وقعد في حلقي.

وانا اتقنته. تعلمته. تزوجته. بنيت عليه. دخلت فيه ودخل فيّ.

اقول لنفسي: لقد نسي الانسان الصمت واغرم بالكلام. وانا اعيد اكتشاف الصمت.امسح عنه الغبار. اكتشفه واتزوجه.

لم يبد الامر، امر الصمت، بذلك النقاش في المقهى، لكنه انتهى به. فهناك اكتمل الصمت الاخرس وحط مثل ذبابة على الطاولة. كان نقاشا عاديا مع زميل عادي. لكنه انتهى الى تلك الجملة المرعبة،الجملة التي هزتني من الاعماق، واكملت الصمت ودورته تماما، كما يكتمل قمر في الليلة الرابعة عشرة: «المشكلة عامة والحل فردي»...

لا اذكر الآن تسلسل الاحداث الذي ادى بنا الى هذه الجملة المرعبة. لكنه بالتاكيد كان نقاشا حول الوضع العام: الفوضى، انعدام المقياس،غياب القانون، انهيار القيم، وحضور الجنون. كنت غاضبا متألما وكان هو متفائلا يحاول ردي الى الصواب. ثم نطق بتلك الجملة: «يا زلمة ، ما تكبر الامور. المشكلة عامة والحل فردي».

ضربتني الجملة على أم رأسي وادمتني. جعلتني ادور مثل ذبابة

★ كاتب من فلسطين – زعمطوط : زهرة تنبت في فلسطين

نقرت بالاصبع على رأسها. لابد ان هذه الجملة تقال كل يوم.لابد انها قيلت امامي مرات عديدة في حياتي. لكنها في تلك اللحظة كانت شيئا جديدا، شيئا خارقا. وقعت في اذني وزلزلتني. وانا حتى الآن ما زلت ارجف منها.

«القضية عامة والخلاص فردي». وقد كنت اظن حتى تلك اللحظة ان المشكلة عامة والحل عام. فجاءت الجملة وضربتني على دماغي، فصحوت. كأنني كنت نائما، او منوما.

اذا كانت هذه الجملة صائبة، اذا كانت تشخص الحقيقة– وهي تبدو لي كذلك الان– فقد كنت ضريرا، وكانت حياتي كلها تهجيصا في العتمة. وكم هو مؤلم ان يكون الامر كذلك.انه مثل ان تعيش عمرك كله من دون ان تنظر الى المرآة، ثم يأتي احدهم– فجأة– ويقول لك: ياه، لقد شخت. فتذهب الى المرآة لتجد ان التجاعيد ملأت وجهك، وان الشيب احرق رأسك.هكذا: كلمة واحدة، كلمة سحرية قاسية، وينقلب كل شيء. كأن الأمر كله كان مخبأ في هذه الكلمة. كان العجز والشيخوخة فيها لا فيك. وحين قذفك بها تحطم جسدك وانهار.

«القضية عامة والحل فردي». وشعرت ان حياتي كلها كانت خطأ، وانني امضيتها اسبح في بحر البلاهة لا بحر الواجب والفضيلة. اذن، فقد ظللت على الرصيف بسبب بلاهتي لا ذكائي، بسبب جهلي لا فضيلتي.

وعدت الى البيت مضعضعا. عدت اترنح مثل خشبة فوق مياه المحيط. وفكرت بكل ما لدي من غضب، بكل ما لدي من شعور بالخديعة، وقلت: لم لم انتبه الى هذا الامر من قبل؟ لم تكن لي اذنان لتسمعا؟ ولم سمعت– ان كنت سمعت– ورميت؟ وعدت اسأل نفسي: هل يسمع الانسان حقا؟ هل له اذن لتسمع؟ وهل كان بامكاني ان اسمع هذه الجملة، حتى لو كررت على مسامعي كل يوم، قبل خمس سنين؟ واجبت: ربما كان من المستحيل ان اسمع. وحتى لو سمعت فمن المؤكد انني كنت فهمت شيئا آخر منها، شيئا مختلفا، واقل ضراوة من الذي فهمته في تلك الجلسة ، في ذلك المقهى. فالزمن هو الذي يفهم لا نحن.

وانا لست غرا. فقد اعتدت الزلازل والهزات. ففي كل ست او سبع سنوات كانت تأتيني لحظة احس فيها ان الارض تميد تحتي، وان أفكاري التي اهتدي بها تتفكك، وان نظاما قيميا يتفتق مثل قميص قديم بال. يبدو الامر، اولا، بفقدان حماس، ثم يصير مثل ألم أضراس قوي، لكن محتمل. فهو يريبك، لكنه لا يفقد السيطرة. ثم يتضاعف الالم. يشتد ويتمركز في نقطة واحدة، فلا تستطيع ان ترى او تسمع او تشم. بل انك تتوقف عن التفكير،او تتوقف افكارك عن التوالد في دماغك. فالالم يلغي كل شيء إلاّ وجوده ذاته. ثم تأتي اخيرا اللحظة الحاسمة: تربط خيطا بضرسك الذي يؤلمك، وتشده ، تشده حتى ينخلع ويمتلئ فمك بالدم... لكن الالم يهدأ، والذهن يصفو. وتنظر حولك فتجد ان العالم قد تغير، وانك قد تغيرت، وان افكارا صغيرة وجديدة اخذت تنمو مثل وريقات نبتة في قوار. ترشها بالماء فتكبر، وتملأ بخضرتها المكان.

هكذا كانت الامور تسير معي، وتتكرر القصة كل ست او سبع سنوات. كأن اية افكار،اية منظومة، لاتصمد للزمن اكثر من هذا الوقت. كأن الزمن يحكم عليها بأنها شاخت ويزيلها، ويرمي بها الى الزبالة. لكن ما مضى من هزات لم يكن مثل هذه الهزة التي اصابتني. لم يكن في قوتها وعنفها. كنت اخرج من تلك الهزات قويا متفائلا، مسرورا من قدرتي على التكيف والنجاة والنسيان. يقولون : النسيان آفة الانسان. لكنني اعتقد ان النسيان نعمة الله الكبرى. فهو دليل على الحياة. دليل على قدرتها على تخطي الظروف والمصاعب، وعلى التجدد. فما ان تنتهي مرحلة من حياتي حتى اطوي صفحتها، بما فيها من وجوه وافكار وكلمات، بما فيها من مرارة وحلاوة، وارمي بها وراء ظهري وانساها. وكنت ارثي لاولئك الذين لايقدرون على فعل ذلك. فهم يتوقفون في مرحلة معينة من حياتهم. يثبتون فيها ويثبتون عليها، ويعيشونها الى الابد. فهناك ازدهرت حياتهم وتفتحت ووصلت الى قمتها. لذا فهم يتشبثون بها ويقيمون فيها.

انا لم تكن لدي قمة واحدة. كنت اصعد من قمة الى قمة. وكلما استويت على واحدة رميتها بقدمي ورائي وصعدت الاخرى. كنت قادرا على سلخ المراحل واحدة بعد الاخرى ورميها كما ترمي حية جلدها القديم. انها تنزعه بتعب، لكنها تنزعه وترميه بعد ان يظهر بديله على جسدها. ومثل الحيات كنت اتعذب للحظات، لايام، لشهور، ثم اقذف بالماضي،ادفنه في التراب، كما يدفن قط وسخه، وامضي الى الجديد. كانت لحظات مرة لكنني كنت اجتازها. امزق الصفحة القديمة وارميها، رغم انها صفحة من حياتي. فانا اعلم انني ميت ان لم امزقها. فالموت هو ألا تتمكن من تمزيق كتاب حياتك القديم، لتبدأ بواحد جديد. الموت هو ان تسكن في مرحلة واحدة وتكنّ. الموت هو ألا تعيد النظر في افكارك. هو ألا تعيد تعريف ذاتك.

وانا كنت اعيد تعريف ذاتي عند كل ازمة.

واقول في نفسي: وما هو الانسان في الحقيقة؟ واجيب: الانسان تعريف دائم لذاته، تعريف لا يهدأ. فالانسان الحي ملزم ان يعرف ذاته وان يعيد تعريفها، مرة بعد أخرى. وكنت اتزلزل فاعيد تعريف ذاتي، فاتوازن واستقر. فان تعرف ذاتك يعني ان تعرف الحياة والمجتمع والكون بضربة واحدة. انت تبدأ بتعريف نفسك

وتقول: انا رجل محترم، انا تاجر، انا مناضل، وتكون قد عرفت نفسك والحياة والمجتمع معا. وكلما اهتز تعريف، او لم يعد صالحا، واهتزت معه الاشياء، صرت مضطرا لتعريف جديد. وحين تضعه فانت تصبغ العالم بلونه.
وقد زلزلتني تلك الجملة، وارغمتني على ان اعيد تعريف ذاتي من جديد، او انها اكملت الحركة السرية العميقة التي كانت تدور في داخلي من اجل ان اعيد تعريف ذاتي. من انا؟ وماذا كانت حياتي؟ والى اين اسير؟ ثم: ما هو الوطن؟ اهو كذبة لارسال الناس الى الموت؟ ام هو وهم من الاوهام؟ اكنت اجري وراء وطن ام كنت اقاد الى منجم لبعض الناس اعمل فيه بالسخرة؟
وكانت الاسئلة تزيد من شعوري بالزلزلة. كانت تقودني الى تعريف مختلف هذه المرة، تعريف يطال الجذور ذاتها. وكانت جذوري في الماضي لا تمس. كنت اعيد تعريف الجذع والغصن والثمرة، لكنني لم اكن امس الجذور. فهي هناك تندفع عميقا في التراب، ولا تحس بما يجري من اضطراب. كانت صلبة وأكيدة ولا شكوك حولها. اما الآن فقد تزلزل كل شيء : الارض تحت قدمي، جذعي،جذوري، قيمي،ذاتي، وكل شيء، كل شيء.
لقد ضرب الشك الجذر قبل الجذع والثمرة.
من أنا: حجر؟ ريشة؟ جمل؟ قطرة ماء؟ ام نقطة عدم؟
والى ايـن اسير؟ الى الامـام،ام الى الـوراء؟ الى الـعـدم ام الى المستقبل؟ الى العقل ام الى الجنون؟
من انا؟
فاشل في ثياب الفضيلة؟ ام فاضل في ثياب الفشل؟ نبيّ بلا كرامة، ام كوكب فلت من مداره ودار بلا هدف في الفراغ؟
وتوصلت الى الصمت.
اكتشفته. تعلمته.
عًرفت نفسي بالصمت. هكذا صار الامر.
اجلس الى مكتبي، واترك الاخرين يتكلمون، وانا اسمع كلامهم او احرره صامتا. وحين انتهي من ذلك العب مع الذباب.افتح الشباك وانتظره. تأتي الذبابة وتحط على المكتب، فاقترب منها بقبضة يدي واضعا الابهام على الوسطى. وامشي بها حذرا على المكتب. رويدا رويدا الى ان تصل الى مسافة خطرة فتنتبه الذبابة وتدير لي وجهها مباشرة، فاقول: لقد ضاعت، لقد ضاعت. ثم اشد ابهامي على الاصبع الوسطى، واوتر الدائرة التي صنعتها بهما حتى النهاية. *اما الذبابة التي تحس* بحركة يدي الغادرة فتأخذ حذرها هي الاخرى: توتر ارجلها وجسدها وتنتظر. فأقول في نفسي: سأضربها على دماغها، سأضربها على دماغها. ثم افلت اصبعي الوسطى المتوترة واطلقها كالرصاصة، فتطير الذبابة في اللحظة ذاتها باتجاه اصبعي، لتلتقي السرعتان معا، وتصطدم الاصبع برأس الذبابة، فتطيح بها بعيدا الى الوراء مسافة مترين او اكثر. تدور الذبابة على نفسها دورات سريعة، يدور دماغها المرتج، ثم تهدأ وتموت.
ليس للذبابة من امل، ان كانت يدي في المكان الملائم.اذ ستضرب اصبعي دماغها بسرعة مائة ميل في الساعة، فتتزلزل وتغرق في الصمت. ليس لها امل اذا تمكنت من وضع يدي على مسافة محسوبة. ليس لها امل ما دام «حذرها» الغبي يضعها في مواجهة يدي، مادام هذا الغباء يدفعها لان ترقب يدي مواجهة. كان يمكنها ان تنجو لو ادارت لي ظهرها، لو وقفت منحرفة. ذلك ان اصبعي الفالتة كالرصاصة لن تتمكن من اللحاق بها حين تطير. وحتى لو لحقتها، وهذا امر صعب، فلن تتعاكس السرعتان، سرعة طيرانها وسرعة اصبعي، بل ستعمل واحدة مع الاخرى ، فتنجو.
هكذا كنت اصطاد الذباب في غرفتي وفي مكتبي. هكذا كنت اغرق في الصمت، واغرق معي الذباب في البئر ذاتها.
نوع واحد من الذباب كان يتفوق علي، نوع صغير جدا. فما ان يحس بحركة يدي حتى يدير لي ظهره. فاقول: لا فائدة، سوف اخسر المعركة. كيف عرف هذا النوع من الذباب سر اللعبة؟ كيف اهتدى الى الاجابة الصحيحة؟ لست ادري. لكنه بسبب هذه المعرفة كان ينجو.
ولوسألتني يومها: ما هو هدف حياتك لقلت لك: الانتصار على هذه الذبابة.
اصطاد الذباب في مكتبي ليس كما كنت اصطاده في الماضي، ايام كنا اولاد فلاحين حفاة تعثر اصابع اقدامهم بالحجارة فيسيل الدم منها ويتشكل جرح ويلتهب. وحين ننام بهذا الجرح تحت شجرة زيتون، يأتي الذباب لكي يمتص دمنا من الجرح المفتوح. نهشه، فيعود. نحاول ان نخبئ الاصبع المجروح بقدم الرجل الاخرى ، فنفشل. نتقلب، نغطيه بورقة تين فلا ينجح ذلك. نغطيه بالرمل الناعم، لكن الذباب يجئ، ويحط على الجرح، ويمتص دمه. وحين نيأس من النوم، ويملؤنا شعور بالغضب الماحق، ننهض ونأتي بقصبة شوك: نشقها من رأسها بعمق ثلاثة سنتيمترات، ونفتح الشق كفم، ونضع بين الفكين عودا صغيرا. ولابد ان يكون العود على طرف الفكين بشكل ملائم، لكي ينفك ويخرج طائرا عندما نكبس على الخشبة عند اسفل الشق. فان لم يطر ستكسر القصبة، ولن يصطاد الذباب.
نضع الفم المفتوح بالعود ، نضع المثلث الذي صنعناه، فوق الجرح مباشرة، فيأتي الذباب ويدخل المثلث ليمتص الدم. ننتظر

حتى يتكاثر. نتحمل لدغات خرطومه، نتحمل تعمقه في دمنا، حتى يكون الصيد وفيرا، والانتقام مشهودا. ثم نضغط على القصبة من الاسفل فينطلق العود الذي يفصل شقي القصبة لينطبقا على الذباب ويسحقاه. لكن اذا لم نكن حذرين فاننا سنصطاد الاصبع المجروحة ذاتها، وينزل الدم، وينفجر الصراخ. وقد بدا لي انني اضعت عمرا كاملا اصطاد فيه اصابع قدمي بدل ان اصطاد الذباب. وها انا اكف عن ذلك . اكف عنه وادخل في الصمت ، واصيد الذباب.

وبالصمت كنت اعَرف نفسي.

في الصمت كنت اصطاد الذباب.اضربه على رأسه كما ضربتني تلك الجملة في المقهى. وظللت هكذا الى ان جاء عادل وقال لي: لماذا تجلس هكذا وحيدا مثل ابي الهول؟ تعال نبحث عن الذهب. واخرجني من الصمت. وذهبت معه ابحث عن الذهب التركي، الذهب العثماني.

جاء عادل. جاء وفتح لي الباب من جديد. جاء واخرجني من الصمت والعزلة. جاء في الوقت المناسب. في اللحظة التي اكملت فيها شرنقتي. في اللحظة التي ازمعت فيها على التحول الى حجر. في اللحظة التي قطعت فيها صلاتي وعلائقي: لا تحت، لا فوق، لا أمام، لا وراء، لا أمل،لا يأس،لا أب،لا أم، لا بعد، لا قبل.

وبالمعول والمجرفة اخذت اعَرف ذاتي. اضرب بالمعول وازيح بالمجرفة، والهدف هو الذهب. أليست المسألة عامة والحل فرديا؟ ألا يحق لي انا ايضا ان ابحث عن خلاصي؟ الا يحق لي ان ابحث عن ذهبي، وكل واحد يبحث عن ذهبه. سوف ابحث عنه، وحين اجده سوف اقول كما قال ذلك البدويّ:

ولست أبالي عندما اكمتّ مربدي

من التمر ان لا يمطر الارض كوكب

جاء عادل ومعه صورة تخطيط بالقلم تبدو فيه قرية على رأس تلة، وعلى مبعدة منها بناء بقبتين، وامامه شجرة ضخمة، على يسارها بئر، وعلى يمينها صخرة كبيرة. وتحت الصخرة دائرة صغيرة يتجه اليها سهم يقول ما معناه: هنا الذهب.

وبدأنا نبحث عن الذهب. نطوف من قرية الى قرية، نفتش عن ضريح ولي بقبتين يحرس الذهب، منذ ان وضعه ضابط عثماني هناك قبل ثمانين عاما. فاذ خشي هذا الضابط ان يستولي الانجليز، الذين اخذوا يقطعون انسحاب الجيش العثماني، على ذهب جيشه المنسحب، فقد انزل صناديق الذهب الاربعة من عن ظهر بغليه ودفنها، ثم رسم تخطيطا للمكان ووضعه في جيبه ومضى.

كان الضابط التركي يظن ان المسألة مسألة يوم أويومين، اسبوعا او اسبوعين، قبل ان يعود وياخذ الذهب ويسلمه الى قيادته. لكنه كان واهما. فقد انهارت الدولة العثمانية ولم يعد لا هو ولا جيشه الى فلسطين، الى الذهب المخبأ. وفي ما بعد، بعد ان نسي الذهب، نسي فلسطين، ونسي التخطيط، جاء حفيده ونبش اوراقه فوجد التخطيط. سأل الحفيد: ما هذا؟ قال الجد : الذهب، الذهب الذي ضاع. وحمل الحفيد التخطيط، واخذ يبحث حتى عثر على شخص فلسطيني، فاتفق معه عى ان يعطيه التخطيط وان يقتسما الذهب حين يجدانه. وغادر الفلسطيني ليبحث عن الذهب، وفي جيبه صورة عن التخطيط.

ومع هذا الرجل، ابو رامي، ومع عادل رحت ابحث عن الذهب. وهكذا من ابو رامي التخطيط، ومن عادل آلة الذهب، ومني بعض المعرفة التاريخية عن خط انسحاب الجيش العثماني من فلسطين، رحنا نبحث عن الذهب، نبحث بنهم.

أليس الخلاص فرديا؟

أليس على كل واحد ان يبحث عن ذهبه؟

* * *

في المقهى الشعبي مقابل حسبة البيرة كنت انتظر عادل لكي نستأنف بحثنا وحفرنا. فقد امسكنا بخارطة الجيش العثماني وسرنا معها موقعا موقعا وقرية قرية، واشّرنا على المواقع التي يمكن ان تكون مقصودة بالتخطيط ، ثم بدأنا بحفر هذه المواقع واحدا واحدا. واليوم سنمر على موقع جديد: نستطلعه نهارا ونحفره ليلا.

كنت قد جئت الى المقهى باكرا. وكان هناك عدد قليل من الناس، الذين طال ليلهم فهبوا ما ان شقشق الصبح وجاءوا الى المقهى، او الذين مثلي على موعد مع الاخرين من اجل عمل ما. كان هناك سبعة اشخاص، بالاضافة اليّ. من بين هؤلاء كان الرجل الفضولي الذي تعرف علي في المرة الماضية بالقوة. وكنت اتمنى ان لا اجده هناك. لكنه حضر باكرا كأنه ينتظرني . كأنه يعرف بحضوري وموعدي. واذ رأيته فقد تعكر مزاجي. فانا لا اريد لأحد مثل هذا الفضولي ان يعرف شيئا عما نفعله. وتمنيت ان يتركني لحالي. لكنه ما ان رآني حتى لمعت عينا بالفرح: لقد اصطادني في هذا الصباح الذي يعز فيه الصيد.

جاء باسما الى طاولتي . حياني وجلس. تصرف كما لو كنا اصدقاء. كما لو انني جئت اصلا من اجله، ولموعد معه. وكان يعتقد انه يملك الحق في ذلك. ألم يدفع ثمن قهوتي في المرة السابقة؟ ألم اقبل انا ان يفعل ذلك؟ ومادام هو قد دفع وانا قد قبلت فان له الحق في ان يكسر وحدتي. لقد صار بيننا قهوة وماء، اي خبز المقاهي وملحها. وعليه فقد كان لابد لي ان ارحب

به وان احادثه. تجنبت فضوله طويلا. تجنبت نظراته التي كانت تلاحقني لتفتح حوارا معي. لكنه تغلب علي في المرة السابقة. فرض نفسه علي وكسر عزلتي. وانا اجيء اصلا الى هذا المقهى لأن احدا لا يعرفني فيه. فقد بدأت ارتياده بعد ان حل علي الصمت، بعد ان اكتشفته وتعلمته. صحيح ان صاحب المقهى وبعض الزبائن يعرفون وجهي، لكنني لم اجالس أحدا منهم مطلقا. كان بيني وبينهم فقط: السلام عليكم، صباح الخير، مساء الخير. فمن المستحيل ان تكون زبونا دائما في مقهى شعبي من دون ان تدفع هذه الضريبة. هذا هو كل ما كان يربطني بهم .

تجنبت فضولهم، وتمكنت بتحفظي من وضع حدود بيني وبينهم. ولم يتجاوزوا حدودهم، رغم انهم عرفوا انني كاتب في الصحيفة، ورغم انهم ربما قرأوا بعض ما كتبت. اما انا فتجاهلت كل ذلك. وضعت دائرة حولي، دائرة غير مرئية، منعتهم من الاقتراب مني. لقد احسوا بهذه الدائرة، وشعروا ان كهرباءها ستضربهم لو تقدموا... ولم يتقدموا. وكنت سعيدا بذلك.

غير ان الرجل الفضولي لم يكن يهتم بالدوائر ولا بتيار الالكترونات المار فيها. كان محصنا ضدها. حصنه نسياني.. لذا اخترق الدائرة في ذلك اليوم، وتقدم نحوي. كسر عزلتي وهزمني. تحين الفرصة طويلا لكي يفعل ذلك. وحين جاءته فثأ الفقاعة التي اقمتها حولي، ووجدت نفسي معه على طاولة واحدة.

حدث ذلك حين نسيت حقيبة اليد الصغيرة في المقهى. فاذ كان رأسي مشوشا ومضطربا غادرت المقهى ونسيتها على الطاولة. ولم افطن الى الامر إلا بعد ست ساعات تقريبا. وحين فطنت عدت راكضا موقنا انني قد اضعتها وفقدت كل مافيها: بطاقة الهوية، النقود، اضافة الى جواز السفر، الذي كنت اعده من اجل السفر، او من اجل الهجرة، فالهجرة نهاية الصمت كما بدا لي في لحظة ما. عدت راكضا، وذهبت الى صاحب المقهى وسألته عنها فقال انه لم يرها. وسأل بعض زبائنه فقالوا انهم لم يروها. وحين كدت اقع في اليأس ناداني الرجل وقال لي باسما: هل اضعت شيئا؟ هل تبحث عن حقيبة؟ انها هنا معي. تفضل خذها وتأكد من محتوياتها.

ذهبت اليه. اخذت الحقيبة وشكرته. وكنت على وشك ان اذهب حين صاح بصوت عال: قهوة للاستاذ. ولم اكن قادرا على رفض القهوة، فجلست...

هكذا تمكن من اختراق دفاعاتي؟ لقد اتاح له النسيان الفرصة فاستغلها، ثم حصنته رشفات القهوة المشتركة بيني وبينه. قال لي محاولا اللعب على نقطة الضعف لدي ولدى كل انسان، اي الرغبة في المديح والحاجة اليه:

- الحقيقة يا استاذ انني اشتري الجريدة من اجل مقالاتك، فانت افضل من يكتب فيها.انت تقول ما كنت اريد ان اقوله، ما كنت افكر فيه، واعجزعن قوله.

رددت عليه محرجا:

* شكرا. انها مجرد خطرات، ملاحظات صغيرة، يمكن لكل واحد ان يأتي بمثلها لو اراد. ثم انني توقفت عن الكتابة.

- للأسف، للأسف. لماذا توقفت عن الكتابة؟ كنت اريد دائما ان أسألك هذا السؤال. هل هو خلاف مع الجريدة؟

* لا، ليس خلافا مع الجريدة، بل خلاف مع نفسي. انا كنت اريد الكتابة وهي تريد الصمت فاشتبكنا معا.

ابتسم ليقول لي انه اعلى فهما مما اظن، وقال:

- خسارة. صمتك خسارة لنا.

وابتسمت خجلا من الاطراء، واستمتاعا به، وخجلا من سوء تقديري لمستوى ذكائه.

كانت لحيته قد نبتت وبان شيبها. اما وجهه فكان مصفرا قليلا كانه يعاني من مرض ما، او كأن عنده سوء تغذية. وعندما يبتسم فكه تكشف الامامية عن عتمة صغيرة ناتجة عن نزع واحد من اسنانه الامامية السفلى. اما ملابسه التي كنت أراه فيها طوال الوقت تقريبا، فكانت مقبولة، رغم ان قبة قميصه مهترئة قليلا. وبالاجمال فقد اعطاني الانطباع بانه يحاول جاهدا ان يبدو افضل مما هو عليه فعلا، وانه اعلى شأنا من غالبية من يجلسون على المقهى. وكنت اشك في ذلك حتى قبل ان اتعرف عليه عندما كنت أراه يقرأ الجريدة بامعان، او عندما يصمت متأملا، او حين يشارك، بين الحين والحين، في النقاشات التي تنشب بين زبائن المقهى.

تحدثنا قليلا. رمى بكلمات توحي انه على قدر من الثقافة. وطعَم كلامه ببعض الكلمات الانجليزية في بعض اللحظات. وباختصار فقد بدا لي شخصا يملك شيئا كما يقولون.

ثم جاء عادل. ووقف بباب المقهى وقال: هيا. نهضت معتذرا من الرجل وقلت: سنلتقي مرة اخرى. يجب ان نلتقي. فقال: المرة القادمة في بيتي، بيتي في رام الله التحتا، بالقرب من فرن ابو علي. على يسار الفرن بالضبط. بابه خشبي ازرق. تعال في اي وقت. قلت له: سآتي إن شاء الله. قال: وعد؟ قلت: وعد.

وعندما غادرت قلت لنفسي مبتسما: لقد تمكن مني. تجنبته طوال الوقت، وها انا راغب فعلا في ان أراه ثانية، وان اتعرف على الشيء الذي يملكه.

* * *

في التاسعة ليلا كنا عند الضريح، الذي عايناه نهارا. انا

اعرف هذا الضريح بالذات جيدا. فقد اعتدنا انا وزوجتي واولادي ان نأتي اليه. ولم يكن يخطر ببالي ان الذهب مخبوءا تحته. كنا نذهب اليه في الربيع لنجلس على الصخور قربه. قبل ثلاث سنين جئنا الى هنا. قبل ان يكبر الاولاد. جلسنا في الشمس، وماء المطر الذي سقط قبل ايام مازال يتسرب من تحت الارض وينبثق قرب الضريح، ويجري مشكلا بركا صغيرة بين الحين والحين في المناطق الاكثر انخفاضا. في احدى هذه البرك كانت انثى ضفدع قد وضعت بيوضها لتفقس دعاميص سود تتراقص في المياه. وبعد ان قررنا العودة اصر الاولاد على اخذ بعض الدعاميص معهم. ملأوا نصف قنينة بلاستيك بالماء، وقنصوا عشرة دعاميص ووضعوها فيها. سروا كثيرا. ظنوا انها ستتحول الى ضفادع خضراء صغيرة بعد ان تذهب اذيالها وتنبت لها ايد وارجل. لكننا وجدناها في صباح اليوم التالي ميتة. ماتت كلها ورسبت في اسفل القنينة ساكنة.

لم ندر سبب موت الدعاميص. قلنا ربما ان ضغط الماء كان كبيرا فوقها. وهي اعتادت ان تسبح في ماء ضحل. وقلنا انها ربما كانت بحاجة الى ماء متحرك بدل الماء الساكن. لكنني اذكر انني رأيت دعاميص تكبر وتصير ضفادع في برك عميقة ثابتة وآسنة. لذا فقد خلصنا الى ان الولي كان يحرسها، وانها ماتت حين ابعدت عنه.

كان هذا في الربيع. أما الآن فنحن في الصيف. ليس ثمة برك ولا دعاميص. النجوم فقط فوقنا، ونحن، امام الضريح، نحاول بآلة كشف الذهب ان نرى ان كان هناك ما هو مخبوء تحت الارض.الضريح بقبة واحدة لا قبتين. لكن ابو رامي اصر على ان قبة اخرى كانت هنا في ما مضى وانهارت. قال لنا ذلك في النهار. واشار الى كومة حجارة قرب الضريح. وكان رأيي ان كومة الحجارة تدل على بناء احدث واقل قوة من بناء الضريح، وان هذا البناء اضيف في ما بعد، ولم يبن مع الضريح. الدليل على ذلك ان حجارة الكومة غشيمة بينما حجارة الضريح منحوتة. مع ذلك فد اتفقنا على ان نجرب حظنا. والامر المريح في الموضوع ان الضريح بعيد نسبيا عن القرية. فقد امتدت خلال الثمانين عاما الماضية نحو الشرق لا نحو الغرب باتجاه الضريح بسبب صعوبة التضاريس، وبسبب البعد عن الطريق الرئيسي في المنطقة. اخرج عادل آلة الذهب ومشى بها الى الامام، ثم الى الخلف، ثم الى اليسار، فلم تصدر صوتا. لكنها صوتت عندما سار نحو اليمين، باتجاه الصخرة الكبيرة التي اعتقدنا ان الذهب مخبوء تحتها. زاد هذا من حماسنا، رغم علمنا بان الآلة قد خدعتنا اكثر من مرة في ما مضى.

قررنا الحفر تحت الصخرة، في المكان الذي اعطانا اعلى درجة من الصوت في الآلة. حمل ابو رامي المعول، واضأت انا له بضوء كهربائي ضئيل. كان الضوء يغطي مساحة ضئيلة منخفضة، لذا لم يكن بالامكان رؤيته إلا من عل. حفر ابو رامي، وازاح عادل التراب بالمجرفة. بعد ذلك جاء دوري وحفرت. وهكذا تداولنا الامر، حتى صار لدينا حفرة بعمق نصف المتر وبعرض نصف المتر وطول المتر ونصف المتر. وكان العرق يتصبب من ابداننا، رغم اننا لا نبصره في هذا الليل.

وفجأة سمعنا ضجة. سمعنا هسفة وخبط اقدام، فارتجفنا من الخوف. توقفنا عن الحفر وانبطحنا ارضا. لم يكن بامكاننا ان نرى ما حولنا لان مكاننا منخفض. فقلت لهم هامسا: سوف احاول ان أرى. زحفت على بطني ببطء. خرجت من المنخفض ودرت حول الصخرة، ثم علوتها وقعدت فوقها. كانت الاصوات تأتي من الاسفل، من الجهة الغربية.

كنا نعرف ان احدا من سلطة الآثار لن يأتي في هذا الليل. فالمنطقة منطقة (C) اي انها تخضع للاحتلال الاسرائيلي. لذا فلابد ان يكون الصوت آتيا من دورية اسرائيلية ليلية، اومن لصوص ذهب مثلنا، او من لصوص الآثار. وان كان الامر متعلقا بدورية اسرائيلية فسوف نلقى مصرعنا هنا فوق الذهب العثماني، لكن ان كانوا لصوصا فسيحاولون على الاغلب الهرب ظنا منهم اننا دورية اسرائيلية. لذا فالامر معهم سيكون سهلا خاصة بوجود المسدس في جيب ابورامي.

من موقعي حددت اتجاه الصوت بدقة. لكن كان علي ان اضع الكائنات التي كانت تصدره على خلفية قماشة الافق البيضاء ان اردت ان أراها. فعلى هذه الخلفية يمكن رؤية اجسادها واخراجها من العتمة التي تلفها وتلفنا. لذا درت وناورت كي انبطح في مكان ملائم يتيح لي ان أراها على ضوء الافق. يجب ان يكون ضوء الافق وراءها ان اردت ان ابصرها. وتمكنت اخيرا من الظفر بذلك بعد ان زحفت لاكثر من مائة متر. فعندها صارت الكائنات الليلية فوقي وانا تحتها. ومن الاسفل رأيتها على ضوء الافق، فتنفست بارتياح. كانت الكائنات قطيع غزلان يبحث عما يأكله في الليل بين اشجار الزيتون والبلّوط، ويتقافز بفرح. قلت لزميلي: إنها الغزلان، اكملوا، فواصلوا الحفر.

بعد نصف ساعة أخرى من الحفر ضربت فاس عادل بشيء معدني. طار الشرر. فقال كل واحد في نفسه: هل هو الذهب؟ ازحنا

التراب بأيدينا، ثم ضرب عادل عدة ضربات بالمعول حول الشيء المختفي، فظهرت دائرة معدنية صغيرة، رأيناها واضحة حين ركزنا الضوء عليها. ورويدا رويدا تكشفت الدائرة عن قذيفة ضخمة لم تنفجر. رأينا قاعدتها الضخمة بوضوح، اما رأسها فكان غارقا في التراب.

– جيد انها لم تنفجر من ضربات الفأس. قال ابو رامي. واضاف: لو ضربنا الصاعق لصرنا كلنا فتيتا.

اما انا فقلت: لقد وجدنا القذائف التي لاحقت الضابط العثماني، والآن بقي علينا ان نجد الذهب. وضحك عادل . ضحك ابو رامي. ضحكنا جميعا، واستلقينا على التراب الرطب الذي حفرناه، حتى نسترد انفاسنا.

* * *

اتصلت بي اختي.

قالت: ألا تريد ان تأتي الى البلد؟

قلت: انا مشغول كثيرا. واضفت: هل هناك شيء مهم؟

ردت: عندي خبر لك.

قالت: خير؟

قالت: خير

سالت: ما الموضوع ؟

قالت: عندما تاتي ستعرف.

قلت لها: ان لم اعرف الآن فلن آتي.

قالت: وصلنا خبر عن اخيك.

رددت بملل: مرة أخرى؟

قالت: هذه المرة الامر مختلف. مختلف جدا.

وعدتها ان اذهب اليهم غدا الخميس، واقفلت الخط.

كنت نائما عندما اتصلت. وكان عرق القيلولة قد بلل عنقي. ذهبت الى الحمام واخذت حماما سريعا. وبعد ان اوقفت الماء توقفت بلا حراك لمدة دقيقتين لكي يتساقط الماء عن بدني. تحركت القطرات على جسدي كما لو كانت طوابير نمل. كل قطرة حفرت لها طريقا واخذت معها في الطريق قطرات اخرى مشكلة جدولا صغيرا لا أراه ولكنني احس به. احس بكل الجداول التي تتشكل على جسدي. سقطت قطرات من وراء اذني على ترقوتي، ثم على طرف ثديي، ونزلت نحو خاصرتي، منحدرة الى فخذي وساقي، ثم الى الارض. سقطت قطرات أخرى من غرتي على جبيني. ومن هناك نزلت الى انفي، وتجمعت اسفله وتضخمت. وحين لم يعد توترها السطحي قادرا على حملها سقطت على شفتي ثم على ذقني، ومن هناك هوت الى صدري وسرتي، ونزلت لكي تتفتت في عانتي. وسار فتاتها مع الانهار الصغيرة التي تسيل من على فخذي الى الارض.

كنت افعل هذا بعد كل حمام لكي اهدىء ذاتي، لكي احس بجسدي ، بكل نقطة فيه، باصبع المياه الغضة. وكان هذا يريحني. مسحت ما تبقى من ماء على جسدي بيديّ ، ثم جففته بالمنشفة وخرجت.ارتديت ملابسي، واتصلت بعادل وقلت له انني لن اكون قادرا على ان اذهب معهم للحفر غدا، لأنني سأذهب الى البلد من اجل بعض الشؤون العائلية. قال: الا يمكن تأجيل الذهاب الى القرية؟ موقع الحفر اهم موقع نصله حتى الآن. تعال. اجل ذهابك. قلت له: لا أقدر. وشرحت له صعوبة الوضع.

خرجت من البيت مع مغيب الشمس، وذهبت مشيا الى وسط المدينة. لم تكن المسافة بعيدة. مشيت. في الطريق على يساري كان سياج من صبار باكواز ناضجة. تأملت الثمرات المنتفخة المليئة بالعسل وقلت في نفسي: في مواجهة الموت والعدم ليس ثمة سوى الثمرة. والصيف يمنح ثمرته. انا انتظره لكي اتأكد ان الحياة ليست ثلما وحيدا في ارض بور. ليست عشبة ضئيلة فوق صخرة الموت الرمادية. وكان يمنحني الدليل والبرهان. والصيف عندنا يبدأ باكرا. يأكل نصف الربيع.

في البدء ياتي الكرز بحمرته التي تتوهج كالنار. ثم يأتي التوت الذي ينفغش في الفم والدم. بعد التوت تأتي السنتاروزا، ثم يحل الصبار. تحل اكوازه المنتفخة. يحل المسيح المصلوب. فالصبار مسيح مصلوب. امسك بالثمرة بين ابهام اليد اليسرى وسبابتها واجرح بطنها بالسكين جرحا طوليا. بعد ذلك أضعها في وضع معاكس ثم اجرحها جرحا عرضيا من عند حفرة كأسها، ثم جرحا آخر من عند منبتها. افعل ذلك كأنك تفصل قميصا، كأنك تخرج بالسكين برعما لكي تهجن شجرة زيتون، او كأنك تصنع صليبا. افتح من ثم الجراح على مداها وخذ اللب البيضوي في فمك. تذوق عسله. لكن اياك ان تمضغه بقوة. امضغ بحيث لا يصطك الضرس بالضرس، ثم ابتلع. كذا يؤكل الصبار وكذا يذاق عسله وسكره.

بعد الصبار يحل التين. فالصبار اخو التين وشقيقه. يبدأ قبله ويقود خطاه. اكوازه نبوءة بثمرات التين ونداء لها. ثم نتدرج حتى ندخل الخريف بالزعرور والبرتقال والجوافة.. كل شيء في اوانه. في دورة تغطي على الشعور بالعدم، وتدفعه الى الوراء. دورة من العطر والسكر والالوان تدفعك لأن توقن بانك حي.

• زعمطوط .. اسم زهرة تنبت في فلسطين.

فريدريش نيتشه

حب القدر هو جبلّتي العميقة

ترجمة: علي مصباح*

١

سيكون المرء عادلا تجاه هذا الكتاب إذا ما كان يتألّم لمصير الموسيقى تألّمه من جرح مفتوح. ما الذي يؤلمني بالذّات إن كنت متألّمًا لمصير الموسيقى؟ يؤلمني تنكر الموسيقى لطابعها الإثباتي المشعّ، بحيث غدت موسيقى انحطاط وكفّت عن كونها ناي ديونيزوس ... وإذا ما كان للمرء إحساس تجاه قضيّة الموسيقى كما لو كانت قضيّته الخاصّة؛ أي كقصّة معاناته، فإنّه سيجد هذا المؤلّف كثير المداراة وليّنًا فوق كلّ الحدود .أن يظلّ الواحد في مثل هذه الحالة مرحًا وقادرًا على السخرية من النفس بطيبة خاطر في الوقت الذي يستهزئ فيه بالآخرين – المصارحة بالحقيقة بفم ضاحك– ridendo dicere severum في حين تكون كلُ أنواع الشدّة مبرّرة بفعل الواقع المضحك -(verum dicere) فذلك هو عين الإنسانيّة. من يمكن أن يساوره شكّ بالنهاية في مقدرتي، أنا المدفعيّ العريق، على الخروج بعدّة وعتاد من أسلحتي الثقيلة على فاغنر؟ ... لقد احتفظت لنفسي بكلّ ما هو حاسم في هذه القضيّة؛ فأنا قد أحببت فاغنر– وبالنهاية هنالك، طبقًا للمهمّة التي أخذتها على عاتقي والطريق المتّبعة في أدائها، هجوم على «مجهول» ماكر ليس لأحد سواي أن يتكهّن بهويّته بسهولة –أوه، إنّ لديّ عددًا من «المجهولين» الذين عليّ أن أكشف القناع عنهم غير هذا الـcagliostro الموسيقي. وأكثر من ذلك فأنا أريد في الحقيقة شنّ هجوم على هذه الأمّة الألمانيّة التي تزداد كلّ يوم فتورًا في مجال المسائل الفكريّة وفقرًا في الغرائز؛ أمّة أكثر فأكثر استقامة، تتغذي من كلّ المتناقضات بشهيّة متزايدة تُحسد عليها، وتزدرد ،دون تمييز ودون أيّ شعور بعسر هضم، «الإيمان» كما العلمويّة، «المحبّة المسيحيّة» مع معاداة الساميّة، إرادة السيطرة (إرادة «الرايخ») وévangile des humbles (إنجيل الضعفاء). هذا اللاموقف بين المتناقضات! ياله من حياد مَعِدي و«نكران للذّات»! ويا لهذا الصّواب البلعومي الألماني الذي يساوي بين الأشياء كلّها ويستطيب كلّ الأشياء !... إنّ الألمان مثاليّون، ليس في ذلك شك...

خلال زيارتي الأخيرة إلى ألمانيا وجدت الذوق الألماني مجتهدًا أيّ جهد من أجل وضعٍ مساواة بين فاغنر وبوّاق Saeckingen (؛ ولقد كنت شخصيًّا شاهدًا في لا يبزخ على تأسيس جمعية ×× Liszt كتكريم لأحد الموسيقيّين الأكثر نزاهة وأكثر ألمانيّة –بالمعنى القديم لكلمة ألماني، وليس بمعنى ألمان الرايخ – وهو المايسترو Heinrich Schuetz، لكنّ الغاية الحقيقيّة من وراء ذلك كانت في الواقع رعاية ونشر الموسيقى الكنسيّة الليستسّة ...)listiger Kirchenmusik إنّ الألمان مثاليّون، ليس في ذلك أدنى شكّ.. .

٢

والآن، لا شيء يمكن أن يمنعني من أن أكونٍ فظًّا غليظًا، وأن أصارح الألمان ببعض الحقائق القاسية؛ وإلاّ فمن ترى سيقوم بذلك؟ أعني بذلك عهرهم في مجال العلم التاريخي. ولا يقف الأمر عند حدّ أنّ المؤرخين الألمان قد افتقدوا كليًّا الرؤية الواسعة لمسار الثقافة وقيمها حتّى غدوا بموجب ذلك مجرّد مهرّجين في خدعة السياسة (أو الكنيسة)، بل إنهم أبطلوا تلك الرؤية كليًّا. على المرء أن يكون «ألمانيًّا» أوّلا، أن يكون «عِرقًا»، وبعدها يمكن أن يقع البتّ في كلّ القيم واللاقيم في المجال التاريخيّ – هكذا تمّ تحديد القيم! (الانتساب) الألماني هو الحجّة،

*كاتب من تونس يقيم في ألمانيا

و«ألمانيا، ألمانيا فوق كلّ شيء» هو المبدأ، والجرمان هم «نظام القيم العالمي» داخل التاريخ؛ حاملو راية الحريّة بالنظر إلى الإمبراطوريّة الرومانيّة، معيدو إرساء الأخلاق و«أمر الوجوب القطعي» بالنسبة للقرن الثامن عشر ... هنالك كتابة للتاريخ من وجهة نظر ألمانيّة رايخيّة، بل ومعادية للساميّة أيضًا في ما أخشى، -هنالك كتابة للتاريخ بلاطيّة، والسيد فون ترايتشكه Von Treitschke لا يخجل ...

مؤخّرًا راجت على أعمدة الصحف الألمانيّة مقولة خرقاء في مجال العلم التاريخي لعالم الإستيطيقا الشوابي Vischer الذي توفّي في الأثناء، جملة في هيأة «حقيقة» على كلّ ألماني أن يتلقاها بالموافقة: « إنّ النهضة وحركة الإصلاح الديني تكوّنان معًا كلاً موحّدًا: الإنبعاث الجمالي والإنبعاث القيمي». إزاء مثل هذه المقولات ينفد صبري، وأشعر بالرغبة – رغبة أحسّ بها مثل واجب- في أن أُصارح الألمان بكلّ ما ارتكبوه من جرائم. إنهم يتحمّلون مسؤولية كل الجرائم الكبرى التي ارتكبت خلال أربعة قرون من الزمن! ... يعود ذلك دومًا إلى السبب ذاته، وهو الجبن المتأصّل فيهم؛ جبنهم تجاه الواقع الذي هو جبنهم أمام الحقيقة، والسبب في ذلك هو عدم الصدق الذي تحوّل إلى غريزة لديهم: أي «مثاليّتهم» ...

لقد حرم الألمان أوروبا من جني ثمار العصر التاريخي العظيم الأخير؛ عصر النهضة، وبدّدوا محتواه في اللحظة التي كانت «المنظومة القيميّة الجديدة» والقيم المستجيبة إثباتيًا للحياة والضامنة للمستقبل تحقّق انتصارها على قيم الانحطاط النقيضة في عقر دارها متوغلة حتّى أعماق غرائز الجالسين في تلك الدّار. لقد أعاد لوثر، ذلك الراهب الكارثة ترميم الكنيسة، بل وأشنع من ذلك بألف مرّة، أعاد تثبيتها في اللحظة التي كانت فيها متقهقرة... المسيحيّة، تلك الديانة التي تحوّلت نفيًا لإرادة الحياة...! لوثر، ذلك الراهب «الفظيع» الذي، لفظاعته، انقضّ على الكنيسة – وبالتالي! أعاد تثبيتها... إنّه بوسع الكاثوليكيّين أن يجدوا مبررًا كي يحتفلوا بلوثر ويؤلّفوا مسرحيّات المدائح اللوثريّة (تكريمًا له): لوثر، و«الإنبعاث الجديد للقيم»!

لقد تمكّن الألمان في مناسبتين، وذلك عندما تحقّق عبر جهود جبّارة وشجاعة هائلة الوصول إلى نمط تفكير علميّ بأتمّ معنى الكلمة، نزيه ودون التباس، في إيجاد سبل ملتوية للعودة إلى «المثال» القديم وإجراء مصالحة بين الحقيقة و«المثال»، وهي في الحقيقة صيغ لإثبات الحقّ في رفض العلم، والحقّ في الكذب. لايبنتز وكانط! هذان القيدان الكبيران اللذان يعرقلان مسيرة النزاهة الفكريّة بأوروبا !

وأخيرًا، عندما برزت في الفترة الفاصلة بين قرنين من الانحطاط قوّة ضاربة force majeure من العبقريّة والإرادة، قويّة بما فيه الكفاية لتجعل من أوروبا كيانًا موحّدًا؛ أي وحدة سياسيّة واقتصاديّة قادرة على تسيير العالم بكلّيته، تمكّن الألمان بـ«حروبهم التحرّريّة» من حرمان أوروبا من التقاط الدلالة، بل الطابع الخارق لظهور نابليون ... إنّهم يتحمّلون بذلك مسؤوليّة كلّ ما حدث من بعد، وكلّ ما يوجد اليوم؛ القوميّة: المرض الأكثر تنافيًا مع العقل والثقافة، هذا العصاب القومي nevrose nationale الذي تعاني منه أوروبا؛ تخليد الدويلات الصغيرة، والسياسات الصغيرة. لقد حادوا بأوروبا عن محتواها وعقلها، وقادوها إلى طريق مسدودة – هل هناك من يعرف مخرجًا من هذا المأزق سواي؛ مهمّة كبيرة بما فيه الكفاية لإعادة الربط بين الشعوب؟

٣

وبالنهاية، لِمَ لا أعبّر صراحة عن ريبتي وتوجّسي؟ سيحاول الألمان، فيما يخصّني أنا أيضًا، أن يفعلوا ما بوسعهم لكي يتمخّض قدر هائل عن فأر. وإلى حدّ الآن فهم قد ورّطوا أنفسهم معي على أيّة حال، وإنّي لأشكّ في أن يفعلوا أفضل من ذلك في المستقبل .- آه، لكم أشتهي أن أكون مرسل سوء هنا! قرّائي وجمهوري الطبيعيّ الآن هم روسيّون واسكندنافيّون وفرنسيّون – هل سيتزايد عددهم أكثر فأكثر؟ – أمّا الألمان فإنّ حضورهم داخل تاريخ المعرفة قد تمّ دوما عن طريق كوكبة من الأسماء ذات الطابع الملتبس، وهم لم ينتجوا سوى مزيّفي عملة «عديمي الوعي» (ينطبق هذا النعت على فيختة، وشوبنهاور، وهيغل، وشلايرماخر مثلما ينطبق على كانط ولايبنتز؛ إنّهم جميعًا ليسوا شيئًا آخر غير «شلايرماخر»)؛ ولن يحصل لهم أبدًا شرف أن يكون أوّل عقل مستقيم في تاريخ الفكر؛ العقل الذي تتمكّن الحقيقة بواسطته من محاكمة أربعة آلاف سنة من التزييف، متماهيًا مع العقل الألماني. العقل الألماني هو الهواء الفاسد بالنسبة لي: إنّني أتنفّس بصعوبة بجوار هذه القذارة النفسيّة المتحوّلة غريزة والتي تنضح بها كلّ كلمة وكلّ هيأة لدى الألمان. لم يكن لهم أبدًا أن يعرفوا قرنًا من المحاسبة القاسية للنفس مثل القرن السابع عشر لدى الفرنسيّين – إنّ شخصيّات من نوع ديكارت ولاروشفوكو لتعدّ أرقى مائة مرّة في مجال النزاهة الفكريّة من أفضل أفاضل الألمان– وإلى يومنا هذا لم ينشأ من بينهم خبير نفسانيّ واحد، في حين يعدّ علم النفس مقياسًا لنقاوة أو عدم نقاوة عرق بشريّ ما ... ومن أين

يمكن أن يكون للمرء عمق إن لم يكن على الأقلّ نقيًّا؟ لدى الألمان، كما لدى النساء، لا يُدرك أيّ عمق؛ إذ ليس هنالك من عمق، ذلك كلّ ما في الأمر. ومع ذلك فهم ليسوا حتّى ذوي سطح؛ ما يسمّى «عميقًا» لدى الألمان هي بالضبط غريزة اللانقاوة تجاه النفس التي أتكلّم عنها هنا: إنّهم يريدون عدم الوضوح مع النفس. هل يسمح لي بأن أقترح اعتماد عبارة «ألماني» عملة عالميّة لتصريف هذا التدهور النفساني؟ في الوقت الراهن، على سبيل المثال، يعلن قيصر ألمانيا أنّ «واجبه كمسيحي» يقتضي منه تحرير العبيد في إفريقيا: هذا الكلام نسمّيه نحن الأوربيين الآخرين بكلّ بساطة: «ألماني»... هل استطاع الألمان أن ينتجوا كتابًا واحدًا ذا عمق؟ إنّهم يفتقرون حتّى إلى مجرّد فكرة عمّا يمكن أن يكون عمقًا في كتاب. لقد تعرّفت على علماء كثيرين يعتبرون كنط عميقًا، وإنّني لأخشى أن يكون في البلاط البروسي اعتقاد بأنّ السيد فون ترايتشكة أيضًا عميق. لكنّني عندما أنوّه بستندال كخبير نفسانيّ عميق، يحدث لي أن أسمع من بين الأساتذة الجامعيّين من يطلب منّي أن أكرّر له نطق اسمه...

٤

لم لا أمضي حتّى المنتهى؟ فأنا أحبّ عمليّات الكنس الكلّيّ. وإنّه لمن دواعي الفخر لديّ أن تكون لي سمعة محتقر الألمان بامتياز - par excellence.

كنت قد عبّرت مبكرًا، وأنا في السادسة والعشرين من عمري، عن ريبتي تجاه الطبع الألماني (المعاينات غير المعاصرة- III). الألمان بالنسبة لي شيء لا يُطاق. وعندما أحاول أن أتمثّل نوعًا من البشر يمثّل النقيض لكلّ طباعي الغريزيّة يبرز لي في الحين وجه الألماني. إنّ أوّل شيء أحاول أن أستشفّه عندما أجري فحصًا دقيقًا على شخص ما هو إذا ما كان يمتلك حسًّا بالمسافة، وإذا ما كان قادرًا في كلّ موضع على تمييز المستويات والدرجات والتراتب القائم بين البشر؛ إذ ذلك هو ما يجعل منه رجلًا شريفًا gentillhomme. أمّا إذا ما كان على غير هذا فهو من أولئك الذين تورّطوا دون رجعة في الانتماء إلى فصيلة الصدور الرحبة؛ أوه، أولئك الوديعين، لبّنو العريكة الذين يكوّنون الحثالة! لكنّ الألمان أيضًا حثالة. إنّهم وديعون ليّنو العريكة.

إنّ المرء يحطّ من نفسه بمخالطة الألمان؛ فالألماني يساوي بين كلّ الأشياء ... وإذا ما طرحتُ جانبًا علاقاتي مع بعض الفنّانين، وبدرجة أولى ريشارد فاغنر، فسأجد أنّني لم أعش ساعة واحدة ممتعة مع الألمان. ... ولو افترضنا أنّ أعمق العقول على مدى آلاف السنين يحلّ بين الألمان فإنّ أيّة (retterin des Capitols) إوزة عبيطة حمقاء (سيعنّ لها أنّ روحها القميئة لا تقلّ في أسوأ الحالات قيمة عن منزلته ... إنّني لا أطيق هذا الجنس الذي لا تروق معاشرته، هذا الجنس الذي لا حسّ لديه بالفوارق - nuances - يا لبؤسي أنا الفارقة - nuance، الذي لا عقل في قدميه ولا يستطيع حتّى المشي ... وبالنهاية ليس للألمان أقدام، بل قوائم ... ليس للألمان فكرة عن مدى دناءتهم، وإنّ هذا لأرقى تعبير عن الدّناءة - إنّهم لا يخجلون حتّى من كونهم مجرّد ألمان ... يريدون أن تكون لهم كلمة في كلّ أمر، ويعتقدون أنّ لهم دورًا محدّدًا؛ بل إنّني أخشى أن يكونوا قد تدبّروا قرارًا ما بشأني* ... حياتي بكليّتها كانت الدليل القاطع على هذه المقولات ... لكن، عبثًا بحثت طوال حياتي عن شيء من الكياسة ومن رهافة الحسّ تجاهي. أجل، وجدت ذلك لدى اليهود، لكن ولا مرّة واحدة لدى الألمان.

إنّه من خصائص طبعي أن أكون ليّنًا ولطيفًا تجاه جميع الناس -إنّه حقّي، أن لا أُقيم فوارق- لكنّ هذا لا يمنعني من أن أظلّ يقظًا مفتوح العينين. لا أستثني في ذلك أحدًا، وأقلّ من أستثني هم أصدقائي، وأتمنّى بالنهاية ألا يكون ذلك قد نال من إنسانيّتي تجاههم! هنالك خمس أو ستّ مسائل جعلت منها قضايا شرف بالنسبة لي.- مع ذلك كنت أتقبّل كلّ رسالة موجّهة لي في السنوات الأخيرة كنوع من الصلافة Cynisme تجاهي: هناك أكثر صلافة في اللطافة ممّا في أيّ نوع من الحقد عليّ. وعلى أيّة حال أنا لا أتوانى البتّة في مصارحة كلّ صديق بأن أقول له وجها لوجه إنّه لم ير أبدًا من موجب لإرهاق نفسه بتناول واحدة من كتاباتي بالدّراسة؛ فأنا أُدرك من خلال أبسط العلامات أنهم لا يعرفون حتّى ما الذي يوجد داخلها. أمّا في ما يتعلّق بزرادشتي بصفة خاصّة، فمَن مِن أصدقائي استطاع أن يرى فيه شيئًا أكثر من غرور غير مباح، وعديم الفعالية من حسن الحظّ ؟... عشر سنوات ولا أحد من أصدقائي حرّكه وخز الضمير كي ينهض للدفاع عن اسمي الذي ظلّ مغمورًا بالصمت واللامبالاة. واحد أجنبيّ فقط، دانماركي، كان لديه ما يكفي من رهافة الطبع ومن الشجاعة كي يكون أوّل من استشاط غيظًا من سلوك أصدقائي المزعومين ... وإنّني أتساءل: داخل أيّة جامعة ألمانيّة يمكن أن نتصوّر إلقاء محاضرات حول فلسفتي أمرًا ممكنًا مثلما فعل الدكتور جورج براندس خلال الربيع الماضي في جامعة كوبنهاغن مقيمًا بذلك الدليل على أنّه فعلا خبير نفسانيّ بحقّ. أمّا أنا فلم أكن لأتألم البتّة من جرّاء كلّ هذا، فالأمور ذات الطابع الضروري لا تؤلمني: amor fati (حبّ القَدر) هو جبلّتي العميقة. لكنّ هذا لا ينفي كوني أحبّ السخرية أيضًا، بما في ذلك السخرية الكونيّة. هكذا بعثت إلى الوجود كتاب «قضيّة

فاغنر» سنتين قبل صاعقة «قلب القيم» المدمّرة التي سترجّ الأرض بكلّيتها: فرصة أخرى للألمان كي يخطئوا في شأني مرّة أخرى وينالوا بذلك الخلود! إنّ لديهم متّسعاً من الوقت بعد! -هل أفلحوا؟

أمر رائع أيّها السّادة الألمان! تهانيّ ...

منذ قليل كتبت لي صديقة قديمة بأنّها تضحك منّي الآن ... وهذا في ظرف أحمل فيه عبء مسؤوليّة جسيمة - حيث ما من كلمة بوسعها أن تكون رقيقة بالقدر المطلوب تجاهي، وما من نظرة لتعبّر عن المهابة التي أستحقّ. فأنا أحمل على كتفيّ قدر الإنسانيّة.

لِمَ أنا قدر

* * * * *

١

-قلب كلّ القيم: تلك هي صيغتي المبجّلة للتعبير عن أرقى وعي ذاتي للإنسانيّة قد تحوّل لحمًا وعبقريّة لديّ. قدري هو الذي أراد لي أن أكون أوّل إنسان مستقيم، وأن أعي نفسي كنقيض لأكاذيب الآلاف من السنين ... إنّني أوّل من اكتشف الحقيقة لأنّني استطعت أن أرى إلى الكذب ككذب -اشتممته ... عبقريّتي في أنفي ... أُناقض كما ليس لأحد أن يناقض، ومع ذلك فأنا النقيض لكلّ عقل نافٍ. إنّني رسول. بشرى سعيدة ليس له من مثيل، ولي خبرة بمهمّات على درجة من السموّ يعجز عن وصفها الكلام؛ ابتداء منّي أنا غدت هناك مجدّدًا آمال. ومع ذلك فأنا رجل الطّامّة والقدر المحتوم، ذلك أنّه عندما تدخل الحقيقة في صراع مع أباطيل الآلاف من السنين يشهد العالم ارتجاجات وتوتّراتِ زلازل وتحوّلَ جبال وأودية كما لا يخيّل للمرء حتّى في الأحلام. عندها يكون مفهوم السياسة قد انحلّ كليًّا في حرب العقول، وكلّ البنى السلطويّة قد راحت شظايا في الفضاء؛ إذ كلّها متأسّسة على الكذب. ستكون هناك حروب لم تشهد الأرض مثيلا لها في ما مضى.

الآن فقط، وابتداء منّي أنا أصبحت هناك سياسة عظيمة على وجه الأرض.

٢

أتريدون عبارة تترجم عن هذا القدر المتحوّل إنسانًا؟ توجد مثل هذه العبارة في زرادشت:

وكلّ من يريد أن يكون مبدعًا في الخير وفي الشرّ، عليه أن يكون أوّلا

مدمّرًا، وأن يحطّم القيم .

كذا هو الشرّ الأعظم جزء من الخير الأعظم: لكنّ ذلك هو الخلق. إنّني أفظع إنسان من بين ما وُجد إلى حدّ الآن؛ لكن هذا لا ينفي أنّني سأكون الأكثر إحسانًا. أعرف لذّة في التدمير تتناسب وطاقاتي التدميريّة؛ وأنا في كلا الأمرين خاضع لطبيعتي الديونيزيّة التي لا تفصل بين فعل النفي والاستجابة الإثباتيّة. إنّني اللاأخلاقي الأوّل؛ لذلك فأنا المدمّر بامتياز par excellence .

٣

لا أحد سألني، وكان على المرء أن يسألني عمّ يعنيه على لساني؛ أي على لسان اللاأخلاقي الأوّل، اسم زرادشت: ما كان يمثل الطابع الفريد الهائل لهذه الشخصيّة الفارسيّة عبر التاريخ هو بالضبط نقيض هذا الذي نحن بصدده الآن. لقد رأى زرادشت في الصراع القائم بين الخير والشرّ الدّولاب المحرّك للأشياء؛ إنّ ترجمة الأخلاق ميتافيزيقيًّا على أنها طاقة، وسبب، وهدف في حدّ ذاته، لهي من صنيعه. لكنّ هذا السؤال بإمكانه أن يكون في حدّ ذاته جوابًا. لقد ابتدع زرادشت هذا الخطأ الشنيع؛ الأخلاق، وبالتالي كان عليه أن يكون أوّل من يعترف بهذا الخطأ. ليس فقط لكونه يملك أطول وأكثر تجربة من كلّ المفكّرين -فالتاريخ بكلّيته هو التفنيد التجريبي لمقولة «النظام الكوني للقيم» المزعومة- الأهمّ (هنا) هو أنّ زرادشت أكثر مصداقيّة من أيّ مفكّر آخر، فتعاليمه، وتعاليمه وحدها، تعتمد الحقيقة قيمة أعلى؛ بما يعني أنّها النقيض لجبن «المثاليّين» الذين يعمدون إلى الفرار أمام الحقيقة. إنّ زرادشت يمتلك من الشجاعة ما يفوق شجاعة كلّ المفكّرين مجتمعين. التكلّم بالحقائق وإتقان الرّماية؛ تلك هي الفضيلة الفارسيّة. - هل فهمتموني؟ تجاوز الأخلاق لذاتها من منطلق الصدق، وتجاوز الأخلاقيّ لذاته ليحلّ في نقيضه - فيّ أنا - ذلك هو ما يعنيه اسم زرادشت على لساني.

٤

تنطوي عبارة اللاأخلاقي لديّ في الواقع على عمليّتي نفي اثنتين. في العمليّة الأولى أنفي نموذجًا من الناس كان يعتبر إلى حدّ الآن هو الأرقى؛ الخيّرون وذوو النوايا الخيّرة، وأصحاب الأعمال الخيّرة؛ ومن الناحية الثانية أنفي نوعًا من الأخلاق التي فرضت صلاحيتها ونفوذها على أنّها الأخلاق في ذاتها؛ أخلاق الإنحطاط، وبتعبير ملموس الأخلاق المسيحيّة. قد يكون مباحًا اعتبار عمليّة النفي الثانية محدّدة، ذلك أنّ التقدير المبالغ فيه الذي يُمنح إلى الخير وإرادة الخير يُعدّ بالنسبة لي من نتائج الانحطاط وعَرَض ضعف وممّا لا يتلاءم وحياة إثباتيّة مندفعة إلى التطوّر: في الإستجابة الإثباتيّة يكون النقض

والتدمير شرطين أساسيّين.
سأتوقّف أوّلا عند سيكولوجية الخيِّر. كي نقدّر قيمة نموذج ما من البشر، علينا أن نحدّد الثمن الذي يدفعه من أجل البقاء؛ أي أن نتعرّف على شروط وجوده. إنّ شرط الوجود لدى الخيّرين هو الكذب: بتعبير آخر الإصرار على عدم الرغبة في رؤية الكيفيّة التي يتكوّن عليها الواقع في الأساس؛ أي لا على ذلك المنحى الذي يجعله يستدعي في كلّ آونة حضور الغرائز الخيِّرة، وأقلّ من ذلك وفقًا للمنحى الذي يغدو بموجبه في متناول أيدي قصيري النظر وأصحاب النوايا الطيّبة. أن يُنظر إلى أوضاع البؤس بجميع أصنافها كاعتراض وكشيء ينبغي في جميع الأحوال إزالته، فتلك هي عين الحماقة، وإذا ما حسبنا لها الحساب الأقصى فهي كارثة كبرى من حيث النتائج المنجرّة عنها؛ قدرٌ أعمى على درجة من الغباء تعادل حماقة إرادة إزالة الطقس الرديء – رأفة بالفقراء مثلا ...
داخل الانتظام الكبير الذي يسير عليه العالم ككلّ تمثّل شناعات الواقع (على مستوى المشاعر والغرائز، وإرادة السلطة)، وبدرجة تستعصي على الحصر، عنصرًا أكثر ضرورة من أيّ شكل من أشكال السعادة الصغيرة؛ «الخير» المزعوم. وإنّه لينبغي أن يكون المرء متسامحًا جدًّا كي يمنح هذا الأخير حتّى مجرّد الحقّ في الوجود، علمًا وأنّه محدّد في وجوده بشرط غريزة الكذب .وستأتي المناسبة التي سأبيّن فيها بالحجّة والدليل العواقب الشنيعة فوق كلّ الحدود التي سيعرفها التاريخ من جرّاء التفاؤل؛ ذلك الوهم الذي ابتدعه خيال الـhomines optimi (الإنسان المتفائل). يقول زرادشت الذي كان أوّل من أدرك أنّ المتفائل على نفس المستوى من الانحطاط كالمتشائم، بل وأكثر ضررًا منه: «الخيّرون لا ينطقون بالحقيقة أبدًا. سواحلَ وهميّةً ويقينيّات خاطئةً يعلّمكم الخيّرون؛ داخل أكاذيب الخيّرين وُلدتم، وفيها كان مأواكم. كلّ شيء غدا في عمقه الدّفين مشوّهًا معوجًا على أيدي الخيّرين.»
من حسن الحظّ أنّ الحياة ليست متأسّسة وفقًا لتلك الغرائز التي تجد فيها دابّة القطيع سعادتها الضيّقة. إنّ المطالبة بأن يغدو الكلّ «إنسانًا خيّرًا»، دابّة قطيع، أزرق العينين، خيِّر النوايا، «روحًا جميلة»، أو غيرانيًّا، كما يتمنّى ذلك السيد هربرت سبنسر، فذلك معناه أن يُسلب الوجودُ عظمةَ طبعه؛ أي خصاء الإنسانيّة والنزول بها إلى مستوى chinoiserie بائس. وقد حصلت تلك المحاولة بالفعل !.. وذلك بالضبط ما سمّي بالأخلاق ... وفقًا لهذا المعنى يدعو زرادشت الخيّرين «حثالة البشر» حينًا و«بداية النهاية» حينًا آخر، وفي كلّ الأحوال يعتبرهم الصنف الأكثر ضررًا من بين البشر، ذلك أنّهم يفرضون وجودهم على حساب الحقيقة كما على حساب المستقبل :
الخيّرون لا يستطيعون إبداعًا، إنّهم دومًا بداية النهاية .
يصلبون من يكتب قيمًا جديدة على ألواح جديدة، يضحّون بالمستقبل فداء
لأنفسهم؛ يصلبون كلّ مستقبل للإنسان.
الخيّرون – بداية النهاية كانوا على الدوام ...
ومهما عظمت مضارّ المفترين على العالم، فمضارّ الخيّرين تظلّ أشدّ الأضرار مضرّة .–
زرادشت، أوّل خبير بنفسيّة الخيّرين، هو –بالتالي– صديق للأشرار.
إذا ما ارتقى صنف المنحطّين من البشر إلى مرتبة الصنف الأعلى، فإنّ ذلك لا يمكن أن يحصل إلاّ على حساب الصنف النقيض؛ صنف الأقوياء والممتلئين ثقة في الحياة. وعندما تشعّ دابّة القطيع ببريق الفضيلة الأكثر نقاءً، يرى إنسان الإستثناء نفسه مندحرًا إلى منزلة الشرّيرين. وعندما يسطو الكذب على عبارة الحقيقة بهدف توظيفها لخدمة منظوره، يجد ما هو صادق بالفعل نفسه محشورًا ضمن أسوأ الأسماء. لا يدع زرادشت مجالا لأيّ شكّ؛ يقول إنّ معرفته بالخيّرين و«أفضل الناس» هي التي تسبّبت في ذلك الذعر الذي لديه تجاه الإنسان، وأنّه استمد من ذلك النفور جناحيْن «من أجل التحليق في أفق مستقبل بعيد». وهو لا يخفي أنّ نموذجه البشريّ نموذج فوق بشريّ نسبيًّا، وهو مقارنة بالخيّرين تحديدًا فوق–بشريّ بالفعل، وإنّ الخيّرين والعادلين سيسمّون إنسانه الأرقى شيطانًا...
أيها الناس الرّاقون الذين التقت بهم عيناي، هذه مظنّتي فيكم، وضحكتي السريّة :إنّني أحرز ذلك؛ ستسمّون إنساني الأرقى شيطانًا!
وإنّكم غريبون كلّ الغربة في عمق أرواحكم عن العظماء؛ بحيث سيبدو لكم فظيعًا في طيبته هذا الإنسان الأرقى ...
في هذا الموضع، وليس في سواه، ينبغي علينا أن نجد منطلقًا لفهم ما الذي يريده زرادشت :هذا النموذج الذي تصوّره (الإنسان الأرقى) يتمثل الواقع كما هو: إنّه يمتلك ما يكفي من القوّة لهذا الغرض؛ وهذا الواقع ليس غريبًا عنه، ولا هو(الإنسان الأرقى) ببعيد عنه: إنّه هو ذاته، وهو ما يزال يحمل في داخله كلّ فظاعاته وإشكالاته؛ بهذه الكيفيّة فقط يمكن للإنسان أن يكون ذا عظمة ...

٦

غير أنّني، ولغرض آخر، اخترت لنفسي عبارة اللاأخلاقي

كعلامة مميّزة وعنوان شرف؛ وأنا فخور بأن تكون لي هذه العبارة التي تضعني في موضع المواجهة مع البشريّة بكلّيتها ... ما من أحد قد أحسّ إلى حدّ الآن بالأخلاق المسيحيّة كشيء واقع دون منزلته مثل هذا الشعور يقتضي ارتفاعًا معيّنًا، ونظرة بعيدة وعمقًا نفسيًا وغورًا خارقًا للعادة. فالأخلاق المسيحيّة كانت دومًا كيركا الساحرة بالنسبة لكلّ المفكرين؛ كلّهم كانوا مسخّرين لخدمتها – من هبط قبلي إلى تلك الكهوف التي تتصاعد منها الأنفاس السامّة لذلك النوع من المُثل -الإفتراء على العالم؟ ومن كان له حتّى أن يتخيّل وجود مثل هذه الكهوف؟ بل ومن كان من بين الفلاسفة خبيرًا نفسانيًا قبلي، وليس بالأحرى نقيضًا لهذا؛ أي «دجّالا راقيًا» و«مثاليًّا»؟ كلا، لم يكن هناك علم نفس من قبلي. أن يكون الواحد بادئًا، مدشّنًا، فذلك ما يمكن أن يغدو لعنة، وهو على أيّة حال قدَر؛ ذلك أنّ الأوّل يستخفّ ويحتقر لكونه أوّلاً...إنّ القرف من الإنسان الخطر الذي يتربّص بي ...

٧

أفهمتموني؟ إنّ الذي يقصيني ويضعني على هامش بقيّة البشريّة بأسرها هو كوني اكتشفت حقيقة الأخلاق المسيحيّة. لذلك كنت بحاجة إلى كلمة تكون حاملة لمعنى تحدّ موجّه لكلّ شخص. ألا يكون هناك من فتح عينيه على هذا الأمر من قبل، فذلك بالنسبة لي هو الرّجس الأكبر الذي تحمل البشريّة وزر خطيئته؛ إنّها مغالطة الذات وقد تحوّلت غريزة، وإرادة تعامٍ مبدئيّة عن كلّ ما يحدث، عن كلّ سببيّة وكلّ واقع؛ إنّه التزوير الذي يطال النفس البشريّة حدّ الإجرام .إنّ التعامي عن حقيقة المسيحيّة لهو الإجرام بحقّ؛ الإجرام في حقّ الحياة. تستوي في هذا الأمر آلاف السنين، وكلّ الشعوب -أوّلها وآخرها-، الفلاسفة والعجائز -عدا خمس أو ستّ لحظات استثنائيّة من مجمل التاريخ، وأنا سابعها.

ليس الخطأ كخطأ هو ما يستثيرني في هذا كلّه؛ وليست آلاف السنين من انعدام «النوايا الصادقة» والانضباط المعنوي والاستقامة والشجاعة الفكريّة هي ما يفشيه انتصار هذه الأخلاق، بل الإفتقارُ إلى الروح الطبيعيّة، وواقعُ الحال المفزع الذي يتمثّل في كون «اللاطبيعي» هو الذي حظي بنيل آيات التكريم الأكبر وغدا سيفًا مسلولا فوق رأس الإنسانيّة في هيأة «أمر وجوب قطعي». أن يحصل التباس للجميع في هذا الأمر؛ لا كأفراد، ولا كشعب، بل كإنسانيّة في مجملها !! أن يتعلّم الإنسان احتقار أولى غرائز الحياة، وأن تُبتدَع أكذوبة «الروح» و«العقل» من أجل سحق الجسد، وأن يُعلّم النظر إلى أول شروط الحياة؛ إلى الجنس على أنّه دنس، وأن يُسعى لاختلاق مبدأ للشرّ داخل أعمق الشروط الضروريّة للنموّ:الأنانيّة الصارمة (إنّ عبارة الأنانيّة في حدّ ذاتها تحمل معنى الافتراء)؛ وأن يرى الإنسان بالمقابل في العلامات المميّزة للانحطاط ولمناقضة الغرائز الطبيعيّة، وفي الغيرانيّة وفقدان نقطة الإرتكاز، وفي «الانسلاخ عن الذات» و«حبّ ذوي القربى» القيمة الأسمى -ماذا أقول؟ بل القيمة في ذاتها!!...

أيعقل أن تكون الإنسانيّة بصدد الانحطاط؟ أم تراها كانت منحطة دومًا؟ الثابت في الأمر هو أنّها ظلّت لا تلقّن سوى قيم الانحطاط كقيم أسمى. إنّ أخلاقيات «نكران الذات» هي أخلاق الانحطاط بامتياز؛ حالةُ «أنا أهلك» مترجمةً إلى أمر وجوب: «عليكم جميعًا أن تهلكوا»-وليس فقط على مستوى صيغة الأمر المبدئيّة !.. هذه الأخلاق الوحيدة التي ظلّت تلقّن حتّى الآن؛ أخلاق التجرّد من الذّات.

ومع ذلك يظلّ الاحتمال واردًا بأن ليست الإنسانيّة بكلّيتها مصابة بالانحلال، بل فقط ذلك الرهط الطفيلي من البشر؛ رهط القساوسة الذي استطاع بواسطة الأخلاق أن ينتحل له صفة مقرّر القيم، والذي استشفّ في الأخلاق المسيحيّة وسيلة لممارسة السلطة. وفي الواقع، هذه هي رؤيتي: إنّ المعلّمين وقادة البشريّة في مجملهم لاهوتيّون، وهم أيضًا منحطون في مجملهم؛ من هنا كان انقلاب القيم إلى معاداة للحياة. ومن هنا كانت الأخلاق ... تعريف الأخلاق: الأخلاق هي الحساسيّة المَرَضيّة للمنحطّ مع النيّة الخفيّة في الانتقام من الحياة – وقد تمّ ذلك بنجاح. إنّني أُولي أهمية لهذا التعريف.

٨

أفهمتموني؟ لم أقل كلمة واحدة هنا لم يكن زرادشت قد نطق بها منذ خمس سنوات. لقد كان الكشف عن الأخلاق المسيحيّة حدثًا دون مثيل؛ كارثة حقيقيّة. وإنّ من ينير العقول حول هذه المسألة يعدّ une force majeure، قدَرًا: إنّه يشرخ تاريخ الإنسانيّة شطرين. يعيش الإنسان قبله، ويعيش بعده. ..

لقد وقعت صاعقة الحقيقة بالضبط على ذلك الذي كان يحتلّ المنزلة الأعلى: لينظر كلّ من أدرك ما الذي وقع تدميره هنا، إن كان ما يزال هناك شيء في قبضته. فكلّ ما ظلّ يُدعى حقيقة حتّى الآن قد تمّ الكشف عنه كأكبر أشكال الكذب ضررًا، وأكثرها مكرًا وتستّرًا، وعُرّفت دعوى «إصلاح» البشريّة على أنها حيلة ماكرة تهدف إلى إفراغ الحياة من مادّتها

الحيويّة ذاتها وإصابتها بفقر الدّم: الأخلاق كامتصاص الدماء ... vampirismus إنّ من يكتشف حقيقة الأخلاق سيكون في الآن ذاته قد اكتشف لا قيمة كلّ القيم التي اعتُقد فيها من قبل، أو التي ما زال يُعتقد فيها، ولن يرى ما يستحقّ التقدير في كلّ أولئك الذين أحيطوا بأسمى آيات التقدير، ولا في أولئك الذين كُرّسوا فصيلة مقدّسة من بين البشر. سيرى فيهم رهطًا من المخلوقات المشوّهة الأكثر شؤمًا؛ مشؤومة لأنّها ظلّت تمارس سحرًا وغواية.. لقد ابتُدعت فكرة الآلهة كمفهوم نقيض للحياة؛ داخلها جُمع كلّ ما هو مضرّ، سامّ ومفتر، وكلّ العداوة القاتلة للحياة، في كلٍّ موحّدٍ مثير للفزع. وابتُدعت فكرة «الماوراء»، و«العالم الحقيقي» من أجل تجريد العالم الواقعيّ الوحيد الموجود من كلّ قيمة؛ كيلا يُحتفظ لواقعنا الأرضيّ بأيّ هدف ولا أيّة معقوليّة، وأيّة مهمّة! وابتُدعت فكرة «الروح» و«العقل» وأخيرًا «الروح الخالدة» بهدف تحقير الجسد، وإصابته بالمرض -بـ«القداسة»-، ولكي تقابَل مسائل الحياة التي تستحقّ العناية الجديّة مثل المأكل والمسكن ونظام الغذاء العقلي، ومعالجة الأمراض، والنظافة وما يتعلّق بأحوال الطقس بعدم اكتراث أحمق مفزع! «خلاص الروح» عوضًا عن الصحّة؛ أعني بذلك بوتقة الحمق الدائري folie circulaire ما بين التشنّج التكفيري (من الكفّارة) وهستيريا الخلاص! لقد ابتُدع مفهوم «الخطيئة» في الوقت الذي ابتُكر فيه ما يناسبها من أدوات التعذيب، وابتُدع مفهوم «الإرادة الحرّة» بهدف تشويش الغرائز، وجعل الريبة تجاهها طبيعة ثانية! إنّ فكرة «الغيرانيّة» و«نكران الذات» هي العلامة المميّزة للانحطاط: الانجذاب إلى ما هو مهلك، وفقدان القدرة على تمييز ما هو نافع، وهي التدمير الذاتي متحوّلا عنوان فضيلة، «واجبًا»، و«قداسة»، وصِفةَ «ألوهيّة» في الإنسان! وأخيرًا، وهذا هو الأكثر شناعة في الأمر، تتضمّن فكرة الإنسان «الخيِّر» انحيازًا إلى كلّ ما هو ضعيف، مريض وفاشل، وكلّ شقيّ بذاته: كلّ ما ينبغي أن ينهار ويضمحلّ ؛ يُصلب قانون الانتقاء، وضدّ كلّ من هو إثباتيّ، وكلّ متعلّق بالمستقبل، ضامن للمستقبل يُصاغ مثل أعلى مناقض للإنسان الفخور والمتفوّق؟؟ – ويدعى عندها هذا الإنسان شرّيرًا...

ولقد تمّ الإعتقاد في كلّ هذا كأخلاق! Ecrasez l - infame! سحقًا للشائن الدنيء

٩

أفهمتموني؟ – ديونيزوس ضدّ المصلوب ...

* انظر إنجيل يوحنّا؛ الإصحاح ١٩: «فخرج بيلاطس أيضًا خارجًا وقال لهم ها أنا أُخرجه إليكم لتعلموا أنّي لست أجد فيه علّة واحدة. فخرج يسوع خارجًا وهو حامل إكليل الشوك وثوب الأرجوان. فقال لهم بيلاطس هو ذا الإنسان.» /انظر أيضًا لوحة هورينوموس بوش الشهيرة التي تحمل نفس الاسم وحيث يظهر المسيح متقدّما نحو الصليب.

* كاغلياسترو: البارون أليسّاندرو، واسمه الحقيقي جوزيبّي بالزامو، مغامر وكيميائي إيطالي من القرن الثامن عشر (١٧٤٣-١٧٩٥). حقّق شهرة في كامل أوروبا بتعاطي الكيمياء وادعائه إتيان المعجزات والإشتغال بصنع الذهب. حكم عليه بالإعدام في روما كدجال وزنديق. لعب دورًا أساسيًا في «قضيّة العقد» التي أثارت فضيحة كبرى ضدّ الملكة آن ماري أنطوانيت. تحوّل إلى شخصيّة أدبيّة في أعمال كلّ من شيللر (١٧٨٩) وغوتة (١٧٩١) كما في إحدى أوبيرات يوهان شتراوس الإبن (١٨٧٥).-(م)

* أوبرا فاسلر المستوحاة من قصيدة لشيفل Scheffel كان لها رواج شعبي في ألمانيا أنذاك .-(م)

* يعمد نيتشه هنا إلى عمليّة تلاعب بالألفاظ مستعملا نعت listig الذي يوهم على مستوى النطق بأنّه نسبة لـ Liszt، لكنّ حذف حرف z يجعله يعني المحتال والماكر الخبيث. -(م)

* هاينرش فون ترايتشكة (١٨٣٤-١٨٩٦) مؤرّخ ألماني ذو نزعة قوميّة ويعدّ ممثّل فكر الرايخ البروسي للقرن التاسع عشر.

* يعتمد نيتشه هنا أيضًا تلاعبا على المعنى المزدوج لعبارة Schleiermacher التي هي في الآن نفسه إسمٌ لأحد الفلاسفة الألمان، لكنّها تعني أيضًا (لغة): صانع / أو مصمّم الحُجُب.

* die Retterin des Capitols حرفيًا تعني منقذة الكابيتول. يشير نيتشه هنا إلى حادثة تاريخيّة شهيرة تتمثّل في محاولة الغال مهاجمة كابيتول روما ليلا وكان أن أيقظ نعيق الإوزّ الرومان الذين هبّوا لردّ الهجوم وإنقاذ الكابيتول. منذ ذلك الوقت غدت طيور الإوز فصيلة مباركة بالنسبة للرومان وسمّوها بـ« منقذة الكابيتول».

* يعود التعبير عن هذا الهاجس في العديد من المواضع، وبتعابير مختلفة؛ لكأنّ نيتشه كان شبه متأكّد من عمليّة الإحتواء التي ستجري على فكره بطريقة تشبه السطو بما يتبع ذلك من تزييف وتزوير؛ عمل قد شرعت فيه أخته إليزابيت فورستر وهو ما يزال بعد على قيد الحياة.

* هذه الفقرة الأخيرة (بين المعقّفين) مفقودة في النسخ المتداولة، ويثبتها كولي ومونتناري في الطبعة الدراسيّة النقديّة.

* (فصلان من الكتاب: ترجمة تصدر قريباً عن منشورات الجمل)

التجربة

محمود الريماوي*

لم يكن الأمر كما عهدته من قبل. فالجدران ابتداء من المدخل وصعوداً إلى الطابق الرابع، نظيفة لامعة، حتى لتبدو جديدة تماما. فاجأني المشهد وأبهجني، ولم أتوقف طويلاً عند الإحساس بغربة مفاجئة، في المكان الذي طالما استشعرت الألفة فيه، وكأنما كنت بحاجة إلى هذا الإحساس الطارئ.. إلى الشعور بأنني أنا نفسي أتجدد لا المكان فحسب، وهذا ما حدث على وجه التقريب.

لقد جددوا المكان تجديداً شاملا، رغم أنه لم يكن في الأصل قديما. ابتداء من الطلاء المميز للجدران التي تغير لونها إلى ما لا أعرف . لم يصبني عشى البصر أمام ما رأيت، ولكن المفاجأة أخذتني كل مأخذ، ففاتني أن أتبين اللون الجديد. إنه على أي حال لون مركب متموج، ويتعذر على غير المختصين تحديد تسمية له. ومثل هذه الألوان، تستهويني وتستوقفني حتى لو شعرت أمامها بالحيرة، ذلك أنها تخاطب نقطة أو نقاطاً ما، كامنة وغامضة في نفسي. أستطيع أن أرى اللون فضياً قشيباً ثم أخضر هادئاً ثم رمادياً سارحاً وحتى عسليا، لكنه يتشح دائماً باللمعان والمراوغة والجدة.

وفيما أنا أعبر المكان إذا بيدي تمتد لمحاولة تلمس الجدران، لأتعرف على ملمس اللون. هذه عادتي في عدم الاكتفاء باستخدام حاسة حادة. فإذا بنظرة من أحدهم (كنا ثلاثة فقط ننتظر المصعد) تمنعني عن ذلك. لقد حال بيني وبين «التجربة» بعدما حرمت من قبل من تشمم رائحة الطلاء. إنه طلاء بلا رائحة. دون أن يقلل ذلك من بهجة النظر إليه. وربما لهذا السبب لم يثبتوا لوحة التحذير التقليدية: احذر الدهان. وبهذا بدا المكان جديدا. المصعد لامع سريع وأكثر اتساعا، ومن يستخدمونه (بتنا أربعة بانضمام فتاة إلينا) يتسمون بالحياد والرشاقة والاستقامة.

كنت قد جئت لمهمة ضئيلة للغاية، فقد اتصلوا بي لكي أوقع على نموذج أعدوه لهذا الغرض، غرض التوقيع عليه.

إنني أعرف أولئك الموظفين منذ أربعين شهرا، رغم انهم دائمو التبدل، وهم يعرفونني، حتى الموظف الجديد سرعان ما يعرفني. فأنا أسدد لديهم الفواتير والرسوم والضرائب، واحتسي عندهم قهوة أستلها من آلة كهربائية أضع فيها قطعة معدنية. كنت أمازحهم ويمازحونني، وكانت طريقتهم في العمل تثير إعجابي، إذ يتمكنون دائماً من تذليل المشكلات ببراعة لافتة، حتى ينتابني الشعور باني لا أؤدي أي مبلغ مالي يذكر، وذلك بفضل بطاقتي الممغنطة التي يمررونها على آلتهم السوداء، ويعيدونها لي كما هي وعلى حالها. وإذ يلاحظون تبرماً ما على ملامحي فإنهم يعتذرون بلطف ويبدون الاستعداد لاستقبالي في مرة لاحقة إن شئت. أنهم أشد نظافة من موظفي الصيدليات، وأكثر فطنة واتقاناً من موظفي المصارف، وأكثر دقة وصرامة من رجال البوليس، وتسبقهم دائماً ابتسامات مشعة وجذلة. كنت أهنأ حقاً بلقياهم،

---

* كاتب من الأردن

رغم أن الكراسي التي خصصها للمراجعين أمثالي صغيرة وضيقة وعالية، ورغم الكاميرات الدقيقة التي لاحظت أنها مبثوثة في المداخل والأركان. وكان يطيب لي أن أقارن بينهم وبين سواهم من موظفين بطيئين، يكثرون من تناول الشاي وتدخين السجائر واستدعاء المراسلين، ويعجزون عن حل أية مشكلة تعترضهم.

لقد تغير الوضع. كم تغير الوضع.. كنت أقول لنفسي وأنا أتملى مكاتبهم المشرقة، بهندستها الجذابة وأرضيتها اللماعة، والموسيقى الحالمة التي تنبعث من موضع ما وتنتشر في المكان، انتشار العطر واللذة في الجسد. وتنتشر معها أصواتهم الخفيضة بل الهامسة في المكالمات الهاتفية السريعة التي ينجزونها، دون أن تتأثر وتيرة عملهم.

لقد ألفت تمام الألفة، هذه الكائنات الجديدة من الموظفين والموظفات الشبان. وإذ قصدتهم هذا اليوم، فقد سرني في البدء ما نال المكان من تجديد. وقد هرولت في الممرات التي أعرفها، وكان عدد المرافقين من المراجعين يتناقص شيئاً فشيئاً كلما اقتربت من الغرفة التي أقصدها. إنها أشبه بجناح صغير أو مقطع زجاجي في مطار حديث، حيث تصطف مكاتب أنيقة وملونة يقف خلفها شبان وشابات يفيضون حيوية ومتأهبون لأداء الخدمة.

رحب بي فجأة صوت أليف يتشح بالدفء، ولم أتبين على التو إن كان صوتاً لشاب أو لشابة. ومع ارتفاع ووضوح الصوت، ومع ملاحظتي وجود نموذج صغير يجاوره قلم غريب الهيئة، فقد تقدمت. حيث طلب مني الصوت أن أضع توقيعي، ففعلت بعد تردد لم يدم طويلا.

أنبأني الصوت إنهم بحاجة إلى تجديد توقيعي بين فترة وأخرى. أومأت برأسي موافقا، ولاحظت وجود كوب ماء بلاستيك مغلق. ودعاني الصوت لأن أشرب إن شئت. وقد شربت بالفعل ماء بارداً وجدته لاذعا. فيما كانت آلة القهوة في الركن تومض وتضيء وتدعوني. كانت مكاتبهم قد تجددت هي الأخرى واتخذت أشكال ثمار فواكه. وقد احتفظوا في الأثناء بحيويتهم، إذ سمعت بوضوح ضحكاتهم الخافتة وتبادل الأحاديث بينهم رغم أصواتهم المخفوضة.

أنجزت رسم التوقيع، فقال لي صاحب الصوت أني لا أبدو اليوم بصحتي الجيدة المعهودة. لم يشجعني ذلك، وشعرت بالحاجة لأن أدافع عن نفسي : إرهاق. قلت : إنه مجرد إرهاق. وسألني إن كنت أرغب في التخفف منه ومن سواه من عوارض صحية، فضحكت للدعابة التي لم أتوقعها. ثم طلب مني أن لا أتردد كلما دعت الحاجة بإبلاغهم رغبتي بشراء أو بيع أو تبديل شيء ما، أي شيء يخطر ببالي، أو بالسفر أو الحجز لدى طبيب أو محام، أو الاستفسار حول أية خدمة تتعلق بسلامتي وراحتي. «إننا نضيف كل يوم خدمة أخرى، وقد أضفنا خدمات جديدة منذ زيارتك الأخيرة، لو تابعت لوحة هاتفك المحمول، للحظت مدى شمول خدماتنا، التي نستوفي أجورها منك بأيسر الطرق».

سمعت الصوت وفكرت أني سأنبئ زوجتي بما سمعت حال عودتي للبيت، وأنها سوف يسرها ذلك مثلي.

كنت في هذه الأثناء وحيداً أستشعر قدراً من الوحشة. ولا أعرف إن كان هناك مراجعون، ولم ألحظ وجودهم مثلا. رغبت –ولا أعرف بالضبط لماذا– برؤية هيئة صاحب الصوت، ولكني امتنعت عن كشف رغبتي هذه مخافة أن أبدو متطفلاً. وقد تبدى لي في الأثناء أني سمعت أصوات همهمات وشهقات مكتومة، فغادرت مسرعاً عبر الممرات الخالية، وقد اختلطت لدي مشاعر البهجة بأسف عابر.

أصــــداء

كايوكو هاياشي**

ترجمة: كامل يوسف حسين*

هناك أغنية اعتادت أمي أن تغنيها عندما كانت في عامها السابع أو الثامن، وكان جانب منها على هذا النحو:

إبتاع كعكات أرز في نجازاكي،
أشعل نارا في هايمي،
طهاها في ياجامي،
بردها في كوجا،
إلتهمها في كوياما.

كانت هذه الشذرة من الطفولة قد بقيت معها، وهي تغنيها الآن، محدقة في السماء. جلست على حافة الشرفة، وظهرها المحني يتأرجح مع الايقاع، وهي تغني: «إلتهمها في كوياما».

يتسارع غناؤها، عندما تصل الى هذا البيت، كأنها تلتهم الكلمات التهاما. في غمار اصغائي لها، يمكنني رؤية مسافر يدس كعكات الأرز في فيه، قبل أن يكتشف أحد أنه حظي بها، ويجعلني ذلك أضحك، فتضحك أمي بدورها.

لست أدري هل كانت هذه الاغنية ذائعة على امتداد منطقة نجازاكي أم في منطقة إيساهايا على امتداد نهر هونمايو، حيث نشأت أمي. وما من أحد بوسعه أن يحدد كم عدد أجيال الفتيات الصغيرات اللواتي أنشدن هذه الأغنية، قبل أن تصل الى أمي وصديقاتها في حوالي عام ١٩٠٧ أو نحو ذلك. ولكن يبدو أنها لم تعد صرعة رائجة. لم يعد الأطفال يصنعون كرات من قطع من الملابس القديمة والخيوط ويجعلونها تتقافز على ايقاع الأغاني القديمة، على نحو ما كانوا يفعلون عندما كانت أمي في طفولتها. في ذلك العهد كانت البنات الصغيرات تطلبن من أمهاتهن خيوطا متألقة الألوان مما تبقى من الحياكة، ويقمن بلفها مرارا وتكرارا حول حزمة من الملابس القديمة أو قطع من الملابس، الى ان تصبح لديهن كرة. وفي حدائق المعابد أو على جوانب الطرق كن يجعلن هذه الكرات تتقافز وهن يغنين. ومع كل بيت كانت هناك حركة يتعين القيام بها، وكل حركة اصعب من سابقتها، كن يغنين، «التهمها في كوياما» ويدحرجن مسرعات كراتهن الى أذيال أثوابهن أو أردانها. وعندما يتم أداء هذه الحركة، كن ينطلقن الى الخطوة التالية.

كان المسافرون على الطريق القديم من نجازاكي الى ايساهايا يتوقفون في هايمي، ياجامي، وكوجا خلال مسيرتهم على الطريق. وبالاضافة الى وصف هذه الطريق، فان الأغنية تصور استعداداتهم الخاصة بوجبة الغداء، حيث كانوا يشترون كعكات الأرز في نجازاكي قبل الانطلاق في المسيرة ثم يتوقفون عند احدى الدور لطلب قبس من نار المدفأة، وبعد طهي كعكات الأرز، كان يتعين عليهم تقليبها لتبرد قليلا. وقيل ان المسافة بين نجازاكي وايساهايا هي سبعة راي (حوالي سبعة عشر ميلا)، هكذا فان المسافر الذي ينطلق من نجازاكي في الصباح يصل كوجا حوالي الظهيرة. وتصف الاغنية الرحلة على امتداد الطريق وصولا الى ايساهايا، لكن أمي لا تتذكر إلا المقاطع المتعلقة بالجزء الواصل حتى كوياما. أما الآن وقد امتدت طريق رئيسية من نجازاكي الى ايساهايا، فما أشد التغير الذي طرأ على تلك البلدات التي اعتاد المسافرون التوقف فيها.

ولكن في ١٣ أغسطس، عندما كنت في عامي الثالث في مدرسة البنات الثانوية، تعرضت للقنبلة الذرية، خلال

* مترجم من مصر - ** لأول مرة باللغة العربية للروائية وهي من أكثر الكتاب الذين تناولوا آثار القنبلة النووية على نجازاكي.

عـمـلـي في مصـنـع لـلـذخيرة في نجازاكـي. في مسـاء ١٢ اغسطس، انطلقت أمي من ايساهايا لتبحث عني. كنا في مـارس مـن ذلك الـعـام قد غـادرنـا شـنـغـهـاي، وعدنـا الى نجازاكي. وكنا عادة نستقل السفينة «شنغهاي مارو» او السفينـة «نجازاكي مـارو» اللـتين كـانتـا تقـومـان برحلات منتظمة بين المدينتين اللتين تحملان اسميهما. وكنا نغفو ونحن نصغي للمحرك، الذي كان طنينه يشبه دقات القلب، وفي غضون اربع وعشرين ساعة نصل الى مقصدنا. ولكن في عـام ١٩٤٠ كـانت الـغـواصـات الأمـريـكـيـة قد اغرقت السفينتين كلتيهما، ولم تبق إلا سفن قلائل تقل الركاب. وليلا ونـهـارا ظهرت الـغـواصـات الامـريـكـية عـلـى طريقـنـا المعتاد في بحر الصين الشرقي، ومضت تغرق أي سفينة يـابـانـيـة بمقـدورهـا أن تـرصـدهـا. ولـلـعودة الى الـيـابـان سالمين، كان يتعين علينا أن نستقل مركبا من بوسان، ولم تكن هنا الا طريقتان للوصول الى هنـاك، إما عبر الصين برا، أو على امتداد الساحل بالمركب وصولا الى يشينجتا ومن ثم إلى داليـان، حـيـث نسـتـقـل الـقـطـار الى موكدن وأخيرا الى بـوسـان. وفي وقت حـادثـة شـنـغـهـاي وغيرهـا من مـعـارك الحرب الصينية- اليابانية، كنت قد سافرت جيئة وذهابا بين شـنـغـهـاي ونجازاكي بـالـقـارب مـع أمـي واخـواتـي، واستمتعت بالرحلات التي نمضي فيها على مهل، والتي كنا أحرارا خلالها في البقاء على سطح المركب وتنسم هواء البحر.

كان شهر مارس ذاك مختلفا، فقد كنا مواطنات بلد يوشك عـلـى الـهـزيمة في الحرب، وكـنـا نـلـوذ بـالـفرار عـائدات الى وطننا الأم. وكان هنـاك حد أقصى للحمولة يصل الى ثلاثين كيلوجراما لكل شخص، اضطررنـا لحمله بـأنفسنـا، وقد حسمـنـا أمـرنـا أخيرا علـى المضي عبر الطريق الـبـحـري- البري. ولـكـن الـرحـلـة بـالمركب مـن شـنـغـهـاي الى داليـان وحدهـا استغرقت خمسة أيام، فيما كنا نسير على مقربة من الساحل ونختفي في ظلال الجزر. كانت رحلة مجهدة، وبعد وقت قصير بـلـغـنـا وجـهـتـنـا، وسقطت أمي مريضة بذات الجنب. وفي اغسطس، بـعـد اربـعـة اشـهـر قضـتـهـا طـريـحـة الفراش، تمكنت أخيرا من النهوض والتجوال.

عـلـى الـرغـم مـن ان امـي كـانت لاتزال ضعيفـة، من جراء مرضها الطويل، إلا انها قطعت مساحة الراي السبعة الى نجازاكي، ووصلت الى النزل الذي أقيم فيه في الثانية من بعد منتصف الليل، وقبيل فجر الثالث عشر من أغسطس. وإذ وجـدت أنـنـي لا أزال عـلـى قـيـد الحيـاة، فـقـد رقـدت عـلـى الحصيرة، ونـالت قسطا من الراحة دام ساعة فحسب، قبل أن تشق الطريق معي للعودة الى ايساهـايا.

هكذا فـإن أمـا مـتـهـافـتـة وابـنـتـهـا الـتـي كـانت مـنـذ القصف يعتريها بـالـتـناوب القيئ والاسهـال، وقد شحب لونهـا حتى غدا ضاربا الى الأخضر، انضمت الى الحشود الهـاربـة من المدينة الى ممر هـايمي. أشرقت الشمس في وقت مبكر من صبيحة أغسطس، ولكن في الساعة الثالثة كانت الظلمة لا تزال تضرب أطنابها، وفي ضوء على هذا القدر من الخفوت، كـان الـنـمـط الـخـارجي لـلـجـبـال المحيطة مرئيـا بـالـكـاد في مواجهة السحب، ولم نستطع تبين أي من المدينة أو النـاس. وبالضجة التي يحدثونها في الظلام وحدهـا أمكننا أن نحدد أن هنـاك هـاربين معنـا.

كان النزل الذي أقيم به يقع في جوتين- تشو، وهو قطـاع من نجازاكي يقع على تل منحدر، وكان درج حجري يفضي الى حي المال والأعمال في الأسفل. وقد أقمت هناك بعض الوقت، وهكذا فانني كنت أعرف عادة من دون النظر أي الدرجات بليت ومدى ما حل بها، لكن قوة الانفجار قضت على أي شبه بما هو عادي، أمسكت بي أمي من معصمي، ومضت تختبر كل درجة بعناية بأطراف أصابع قدميها، وتبلغني بالموضع الذي توجد فيه شظايا الزجاج، أو أي الدرجات انهارت. ولكن حينما تخلت عني قوتي، لم أعد أكترث بمثل هذه الأمور، وتركتها توشك أن تحملني حملا.

عـنـدمـا بـلـغـنـا هـوتـارو- تـشـايـا، كشفت المدينـة عن ذاتـهـا صفوفا من الدور تتجلى في ضياء الفجر، كما بدت للعيان كـذلك الـظـلال الـبـشـريـة الـتـي شـعـرنـا بـهـا في الـظـلام. وبـعـد ساعات من السير في الظلام تـأوهت أمـي قـائلـة: «مـا أفظع هذا!» وذلك عندما شاهدت جموع الجرحى في أشعة الصباح الأولى.

كـان هـوتـارو تـشـايـا عـلـى الـطـريق المفضـيـة الى هـايمي. ويجتاز هذا الشارع كذلك هـامـا- تشو ويمر بـالقرب من مزار سوا في قلب نجازاكي. وفي هوتـارو تشايا يبدأ التصاعد نحو ممر هـايمي الذي يفصل المدينة عن منطقتي هـايمي وياجامي اللتين تشكلان محيطها الخارجي. وكل الطرق

التي تخترق نجازاكي تتقارب عند ممر هايمي. والنفق الممتد تحته يشبه فم مغارة هائلة، وما إن تلجه حتى ترى المشهد العام يتغير من الامتداد الحضري الى الريف. وهنا وهناك لم يكن ثمة وجود لمصانع الذخيرة او الثكنات العسكرية التي يمكن أن تستهدفها قنابل العدو، وانما قرى الصيادين والمزارعين في هايمي وياجامي، خليج طبيعي تحف به رمال شهباء تتألق في الشمس، ودساكر جاثمة في الجبال مع أجمات اليوسفي وشجر البشملة الوردي. ولم يبد أن الهدوء الريفي يعد ضمانا لتجنب التعرض للهجوم. ولكن على الرغم من ذلك فقد أراد الناس الهرب قبل أن تزحف شمس الصباح على الجبال وتلقي بنورها على المدينة الجاثمة في الوادي الواقع في الأسفل. أعلن نثار المنشورات المتساقط من الطائرات الامريكية أنه في الثالث عشر من أغسطس سيتم اسقاط قنبلة أخرى من القنابل الجديدة على باقي نجازاكي، وهمسوا برقة في أذاننا: «اسرعوا الآن، اخرجوا بينما لا يزال الوقت متاحا أمامكم!». وكان طريق الخروج الوحيد هو نفق هايمي. أما سكة حديد أوراكامي، التي تعد الفم الآخر للمغارة، فقد تم تدميره تماما. ولم تكن المسافة مما يستحيل قطعه، ولكن من أفلحوا بالكاد في الهرب من مقاطعة أوراكامي ناجين بحياتهم لم تواتهم الشجاعة للعودة.

تلاقت الطرق المفضية الى الممر، ولاح النفق للعيان، وتسارعت خطى أمي. وجذبتني من معصمي قائلة: «سأدعك ترتاحين عند الجانب الآخر».

تدلت أعشاب من نباتات معترشة عبر فم النفق الفاغر. وتدلى في المدخل مصباح دائري لا يكسوه غطاء. حملت الريح التي مضت تهب من الممر معها الرمل وحبيبات خشنة، وبدت ساخنة من الحرائق المشتعلة في أوراكامي، والتي ظلت تتقد منذ التاسع من اغسطس. تأرجح المصباح الكهربائي في الريح، وربما بسبب سوء التركيب توهج وانطفأ ومضى فيما هو يتحرك على نحو أقرب الى التنويم المغناطيسي جيئة وذهابا، وبدا كأنه منارة للموتى، ولكن الناس غذوا السير نحوه، متعثرين في تجاوزهم أحد للآخر مضيا باتجاهه. وكان بعضهم قد وضع، على عربات جانبية مجاورة لدراجات نارية وعلى عربات جر، أقارب لهم أكثر تضررا من الحروق من أن يسيروا على أقدامهم، بطانيات، قدور، مقالي، وأغراض منزلية أخرى تكومت عاليا الى جانبهم. أما من لم يكن لديهم ما يحملون عليه مقتنياتهم فقد حملوا كل ما أمكنهم حمله على ظهورهم وربطوا قدورا ومقالي الى خصورهم بحبال. ولكن حتى مع قعقعة أجسامهم ودويها كأنها طبول مما يدرج في عداد الألعاب، فقد كانوا جادين أشد الجد في الابتعاد.

كنت وأمي الوحيدتين اللتين تقع عليهما العين وهما لا تحملان شيئا إلا غطاء رأس مما يقي من النار أسدل على الكتفين.

دمدمت أمي لنفسها قائلة: «بقدورهم ومقاليهم».

ولجنا النفق حيث حملنا الجمع معه حملا. هبت علينا ريح باردة من الطرف الآخر، صادرة من البحر عند ياجامي. كانت ريحا رطبا، تنسمتها بعمق، مالئة رئتي بأول هواء رطب أتنسمه منذ وقت طويل. وإذ شعر الجرحى بالارتياح الآن لحجب أجسامهم عن السماء، فقد خرجوا عن صمتهم وشرعوا في التأوه متألمين. ولم تدم البرودة المنعشة الا لحظة، حيث اختلطت هبات من الريح حاملة رائحة الدم والصديد الكريهة مختلطة بالهواء المشبع بالملح.

مضى الضحايا المصابون بالحروق يتأوهون بصوت أكثر ارتفاعا كأنما رائحة الجروح الأخرى تزيدهم ألما على ألم، ارتدت أصوات قعقعة العجلات والقدور والمقالي مرتدة عن جدران النفق المحدودبة فملأته بضجة تشبه أحجارا تقعقع في علبة من صفيح. ولم يلزم الصمت الا من لم يصب السوء أجسامهم. دمدمت أمي قائلة: «تماما كالصينيين، مثل اللاجئين، بقدورهم ومقاليهم» راحت ترقب أبناء جلدتها وهم يهربون من نجازاكي، ومضت تتذكر الصينيين الذين طردهم الدمار الذي جلبته الحرب من شنغهاي. ولكننا كمن نشبه اللاجئين، بل كنا لاجئين. ولم يكن بمقدور أمي أن تعتقد أن اليابانيين يمكن ان يكونوا بالفعل هاربين وقد شدوا قدورهم ومقاليهم الى خصورهم، فقد عاشت في شنغهاي باعتبارها مواطنة من مواطني أمة مظفرة. وأيا كان مدى الاذلال الذي واكب رحلتنا في مارس الماضي عائدين الى الوطن، الا أننا نحن- اليابانيين- كان بمقدورنا أن ننظر الى أنفسنا باعتبارنا المنتصرين. وعندما بدأ القتال، كان الصينيون دوما هم الذين يهربون بقدورهم ومقاليهم. وإذ أقامت أمي وأصدقاؤها اليابانيون،

المنتصرون، في بلاد ليست ببلادهم، فقد كانوا أحرارا في مشاهدة الآخرين وهم يلوذون بالفرار بعيدا. وهكذا فانه في ذهنها أصبح الصينيون واللاجئون يعنون الشيء ذاته. ولم يبد هذا لها إلا أمرا طبيعيا،لانها لم يحدث أن اضطرت قط للهرب في حياتها، وانما الصينيون هم الذين اعتادوا ذلك. فحينما تحل الحرب برحاب شنغهاي كانوا يحزمون امتعتهم ويربطونها بحبل ويلقونها على أكتافهم أو حول خصورهم وينطلقون نحو الداخل. وقد ضحكت أمي عندما أبلغتنا كيف أن الصينيين قد تحركوا أسرع من الصحف والمذياع خلال حادثة شنغهاي والحرب الصينية - اليابانية. وربما لأنني نشأت وأنا أصغي إليها، كان لدي بدوري المفهوم البسيط القائل ان الصينيين هم وحدهم الذين يهربون. ولكن على العكس من أمي فقد رأيت حشودا من الناس تعدو في غمار سحب الرمال الصفراء التي هبت على المدينة كجزء من الطبيعة الصينية. وتماما كما تحدث أوراق الشجر حفيفا عندما تتخللها الريح وترف الطيور والفراشات منطلقة في الهواء مع مرور المواسم، فإن هذه كانت ظاهرة تحدث في بداية الموسم المسمى بالحرب.

لا تبدأ المواسم على الدوام بالطريقة ذاتها. وفي شنغهاي كان الثامن من ديسمبر ١٩٤١ مختلفا عن أي بداية موسم جاءت قبله. وقد كنت في ذلك العام في الصف الخامس. وعلى امتداد سنتين او ثلاث سنوات قبل اندلاع حرب المحيط الهادي في الثامن من ديسمبر، كان هناك حديث يدور في شنغهاي حول نشوب حرب بين اليابان وامريكا. وكان هناك أناس من كل ارجاء العالم.وباستثناء أكثر العمليات العسكرية سرية، مضت الاسرار الدولية تنتشر عبر الشائعات، ولم تكن تكهنات مبالغا فيها، وانما قامت على أساس ملاحظات لحركات الناس والتغيرات في المدينة. وعندما كانت الحرب على وشك الاندلاع، كان الناس في البلاد المعنية يغادرون شنغهاي الى أوطانهم. وجرى تدبر أمر رحيلهم سرا من خلال السفارات او القنصليات، ولكنك عندما تستيقظ ذات صباح لتجد ان الجيران قد رحلوا فجأة، فانك تحدث نفسك بأن تلك هي حقيقة الامر، فلم يكن هناك احد على قدر من الاستخفاف بالأمور بحيث يفترض أن الجيران قد انتقلوا فحسب. لقد كانت شنغهاي مدينة دولية، يساورك الشعور على الدوام بذلك، لكنك لا تحس بذلك على نحو أكثر قوة من شعورك به خلال مشاهدتك المراكب التي تدخل نهر وانجبو وتغادره.

عهد الى سفينة قيادة ما يسمى بالعمار الصينية التابعة للبحرية اليابانية، وهي السفينة «ايزومو» بحراسة نهر الوانجبو. وكانت سفينة عتيقة متداعية، ساهمت بدورها في الحرب الروسية- اليابانية، تبدو ثقيلة، عريضة المؤخرة، أقرب الى هدف ينتظر الاصابة منها الى سفينة حربية. وقد أرسيت على الرصيف الذي يحمل اسمها، على جانب هونجكيو من النهر، الذي كان خاضعا للحكم الياباني. وعلى الرغم من أن الرصيف كان محجوزا للبحرية اليابانية، إلا أن المراكب التي تعود للمؤسسات اليابانية، والتي حصلت على تصريح خاص كانت في بعض الاحيان تلقي مرساتها هناك بدورها. وعند ذلك الموضع كان النهر عريضا بصفة خاصة، وصعودا نحو المنبع كان ينعطف بشدة يسارا. ويمتد عبره جسر الحديقة. وعلى الضفة الأخرى كانت هناك المستوطنة الدولية، التي يقيم فيها البريطانيون، والامريكيون والفرنسيون وكانت دار الجمارك على مسيرة أربع دقائق أو خمس من الجسر.

أرسيت «ايزومي» مقابل دار الجمارك مباشرة، واذا رسمت خطا يصل السفينة بالجسر ودار الجمارك فانك ستجد مثلثا نحيلا يقع الجسر عند زاويته اليمنى، والجانب الممتد من دار الجمارك الى السفينة «ايزومي» يميل عبر نهر الوانجبو. وكان منزلي يقع على الخط المستقيم الممتد بين الرصيف والجسر. وكان المنزل الذي اقامت به اوكايو قريبا. وأوكايو هذه هي عاهرة يابانية شنقت نفسها. وبعد انتحارها اختفت العاهرات الروسيات البيضاوات الخمس او الست اللواتي كن يقمن معها، وغدا المنزل مهجورا. وكان أمامه مقعد خشبي، وبينما كانت على قيد الحياة اعتدت أن أجلس معها عليه ونحدق عبر الماء. كانت المراكب من كل أرجاء الدنيا، وبكل الاشكال والألوان تدخل الميناء. ومعظمها لم يكن يبقى طويلا. وكنت أمضي لرؤية سفن البضائع التي دخلت الميناء في اليوم السابق، وقد طليت بدرجة من اللون الاخضر يعيد للذاكرة أطيافا من البراري، غير انها سرعان ما تنطلق بعيدا. لكن السفينة «ايزومي» لم تتحرك قط، فما من مرة مضيت الى النهر إلا الفيتها هناك متشبثة بالرصيف. وفيما كنت أرقبها غدوت مقتنعا بأن بعض

السفن تلتصق بشدة بالموضع الذي ترسو فيه، لكن ذات يوم اختفت عن العيان «ايزومي» التي يفترض أنها لا تحير حراكا.

ذهلت، كأنما أصابتني صاعقة، فمجرد حقيقة غيابها كانت مثيرة للدهشة بما فيه الكفاية، ولكنني لم أكن قد أدركت من قبل قط مدى رحابة الفراغ الذي كانت تشغله في النهر، لقد فقد الرصيف سيده، وبدا الوانجبو الذي امتد حتى الضفة الأخرى أكثر عرضا مما تصورت.

سرعان ما أصبحت السفينة التي اختفت من دون أن تخلف وراءها أثرا مثارا للشائعات بين صديقات أمي اليابانيات، فقد تساءلن عما اذا كان ذلك يعني الحرب، ورحن يرمقن في قلق سحب العاصفة المخيمة على أمريكا واليابان، وينتظرن عودة «ايزومي». وجعلني سماع الكبار، وهم يتحدثون بأصوات خفيضة، عصبية، ولم أستطع حقا تحديد ما اذا كانت مخاوفي تضرب جذورها في الحرب التي بدت على وشك ان تبدأ في أي لحظة، أم في نفسي، ولكن بدا جليا أن احد اسباب هذه المخاوف يتمثل في أن السفينة لم تعد هناك، رافعة في فخر علم البحرية.

حتى ذلك الوقت، نادرا ما كنت أعي بنفسي باعتباري يابانية. ولم أكن أعرف الا القليل للغاية عن الحياة في اليابان، وسايرت على نحو مناسب للغاية الاطفال الصينيين الذي يقطنون في الحي الذي اسكنه. وكنا نلعب لعبة نستخدم فيها «الشطكوك» وهي فلينات مراشة بريش الدجاج، كنا نركل عاليا في الهواء بأطراف اصابع أرجلنا، وعندما أهزم كنا نتشاجر، وتصرخ كل منا في الأخرى، تماما كما لعبت أمي بالكرات المصنوعة منزليا، وقد تعلمت من صديقاتي الصينيات كيفية صنع «الشطكوك» من العملات النحاسية وريش الدجاج، وكنت أبصق كما تفعلن ذلك، فأعض شفتي كما تفعل شقائق البحر، وارسل البصاق عاليا من طرف لساني ليتناثر على ضحيتي.

كنت طفلة يابانية، لكنني طفلة نشأت في الصين، والتقطت الأساليب الصينية، وعلى الرغم من ذلك، فان غياب السفينة «ايزومي» قد جعلني أشعر، وان كان ذلك على نحو غامض، بعدم أمان الحياة في أرض أجنبية.

ثم عادت السفينة الى شنغهاي. هل غابت شهرا او اسبوعا فحسب. ها هي ذي، كأنما لم يحدث شيء، راسية قبالة الرصيف. لقد تحدث اليابانيون عن انطلاقها في نهر اليانجتسي، لاجراء مناورات. وفي حدود ذلك الوقت نفسه كانت لجنة الترفيه عن العائلات التابعة لمؤسسة م. التي كان ابي يعمل بها تخطط لرحلة بحرية في نهر الوانجبو.

كان من المقرر أن تنطلق في السادسة صباحا، وان نلتقي على متن مركب مؤسسة م. الذي حظي بتصريح خاص للرسو قبالة الرصيف. كان الموسم هو بداية الصيف، وهو الوقت الذي تكسو فيه الاوراق الجديدة على الأشجار سطح الوانجبو بالخضرة.

في ذلك الصباح كنت واختي على متن المركب قبل الموعد المحدد بنصف ساعة. كانت هناك غمامة خفيفة تعلو الماء، وتزداد عمقا مع تموجات النهر الرقيقة. سمعنا مجاديف السفن الشراعية والقوارب ثم شاهدناها تبرز من الضباب وتعاود الاختفاء، وفي مدى نظرنا المحدود بدا الوانجبو مفعما بالحيوية مع حركة الصباح، ثم دوت صفارة من مصب النهر، ولم يكن هناك مؤشر بعد على قدوم السفينة، ولكن بالاستناد الى طول الصفارة، فانها لم تكن سفينة بخارية صغيرة كالمركب الذي كنا على متنه، ومع ذلك فان الصفارة لم تكن بالغة العمق بحيث تدوي في أعماق صدرك، مثل صفارة سفينة ركاب أو سفينة بضائع. وبدت الصفارة التي تشبه صرخة بالغة الحدة مفعمة بالتهديد. وتناثر طاقم مركبنا في المقدمة والمؤخرة، ومضوا يحدقون في النهر بحثا عن مؤشرات الخطر، وهتف أحدهم بنا طالبا ان نتشبث بالحاجز.

اقتربت الصفارة مسرعة، ومضت الشمس تشرق، وتحول لون الغمامة في نورها الى البرتقالي، وبدأت تنقشع. وعبرها رأينا سفينة تنطلق مسرعة باتجاهنا. بدت مائلة للزرقة وصغيرة للغاية، ولها مقدمة مدببة على نحو حاد، تغوص عميقة في الماء وتنثر الأمواج على جانبيها، فيما هي تغذ السير في النهر.

أطلق الرجال على متن المراكب القريبة سيلا من اللعنات، وسمعنا صوت الارتطام الأجوف للزوارق الخشبية، فيما هي ترتطم أحدها بالآخر. لطمت موجات كبيرة الهيكل المعدني للمركب، ثم ارتطمت بالرصيف. أحدثت السلسلة التي تصل الرفاص بالسكان صوتا متنافرا أثناء القائها في الماء. وعندما اجتازت السفينة «ايزومي» أطلقت صفارة

عالية بصورة خاصة- إما تحذيرا أو ايماءة اجلال- ثم اختفت، مخلفة في أعقابها أمواجا هائلة. ومضى العلم الأمريكي يرفرف عند مقدمتها. قال أحدهم: «تلك كانت سفينة حربية».

كان الميناء مليئا بالمراكب الصغيرة، ولذا كان هناك حد أقصى لسرعة السير، فلو ان السفن عابرة المحيط أقبلت موغلة في النهر بالسرعات التي تنطلق بها في أعالي البحار، فان المراكب والزوارق التقليدية ستغرق. وكانت السفن الكبيرة تبحر باتجاه منبع النهر في هدوء، بحيث لا تثير أمواجا مزبدة، وعلى الرغم من ذلك، فان وزنها وحده كان يجعل سطح الماء مضطربا ومتلاطم المويجات. وقد تجاهلت السفينة الحربية الامريكية هذه القواعد.

في طريق عودتنا من الجولة في ذلك اليوم، رأينا السفينة الحربية الأمريكية راسية قبالة دار الجمارك. كانت مشدودة الى طافية حمراء في منتصف النهر، واستقرت الى جوار سفينة حربية بريطانية كانت قد وصلت قبلها. ووجهت كل منهما مقدمتها نحو «ايزومي».

تحركت سفينتنا الثقيلة، العتيقة، مجددا. ابتعدت قليلا عن الرصيف وصلا الى منتصف النهر، حيث وجهت مدافعها نحو السفينتين الحربيتين. الآن ها هي ايزومي تواجه السفينتين الواقعتين عند قمة المثلث الذي يصلها بالجسر ودار الجمارك.

مضت الشائعات التي دارت حول نشوب حرب بين اليابان وأمريكا تتحول الى شيء أكثر تحديدا. ولكن هذه المرة لم يغادر الصينيون المدينة. أقبل شهر ديسمبر، فمكثوا في هدوء بالمدينة، ولم يغادرها إلا الاثرياء للغاية بحثا عن ملاذ.

«الحرب على الأبواب ألا ينبغي أن تبادرن بالرحيل؟» وجهت أمي هذا السؤال الى جاراتها الصينيات، لكنهن اكتفين بالضحك ورددن، «كلا. اننا على ما يرام» كان من الغريب رؤيتهن على مثل هذا القدر من الرضا عن النفس. ومن خلال سلوكهن، خلص أبي وأمي الى انه سيمر بعض الوقت قبل أن تندلع الحرب. وخلافا لتوقعاتهما اندلعت حرب المحيط الهادي في الثامن من ديسمبر في ذلك العام.

في الثالثة او الرابعة من فجر الثامن من ديسمبر، استيقظت شنغهاي على دوي نيران المدافع. انطلقت أمي تعدو، صاعدة الدرج الى غرفتنا في الطابق الثالث، وفتحت بقوة ادراج خزانة ملابسنا، واخرجت افضل ما لدينا من الملابس، والتي نحتفظ بها عادة لارتدائها في المناسبات الخاصة. وقالت «ارتديا هذه الملابس» ثم اضافت «وابقيا تحت الأغطية». لقد ارادت أن نكون مرتدين اكثر ملابسنا احتمالا وأطولها عمرا، إذا اضطررنا للمغادرة على عجل. صعدت وراء أبي الى السطح. وكان سطحنا الذي يعلو الطابق الثالث يطل على مشهد النهر بكامله. وخمن والداي اللذان كانا قد سمعا دوي المدافع وقت وقوع حادثة شنغهاي ان هذا الانفجار الذي وقع قبيل الفجر لابد انه قد صدر عن «ايزومي». وطمأنتنا أمي عندما هبطت من السقف قائلة: «سيكون كل شيء على ما يرام. لم يحدث هجوم مضاد». ثم قامت بتشغيل المذياع.

كان كل ما سمعناه هو طنين اشارة بث. تابعت أمي حديثها قائلة: «لابد أنها ايزومي. كانت هناك خيوط حمراء متألقة من نيران المدافع تنطلق مباشرة صعودا مع النهر». ومضت تصف ما شاهدته. وبعد قليل هلت الأخبار. كما حسب والداي، كانت ايزومي قد أطلقت النار على سفينة حربية. وقد تم توقيت الهجوم ليتزامن مع قصف بيرل هاربور. وقبيل ذلك كان مبعوث عسكري قد أهاب بالسفينتين البريطانية والأمريكية أن تستسلما، ولكن البريطانيين رفضوا، بينما قبلت السفينة «أمريكا» الاستسلام. وهكذا فان السفينة التي أحدثت أمواجا كبيرة في قدومها الى الميناء أصبحت الآن في أيدي البحرية اليابانية، والسفينة البريطانية استقرت في قاع الوانجبو.

هل تمطر السماء دائما عقب جولة من القصف والقاء القنابل؟ في مساء التاسع من أغسطس، كانت السماء تنث نثيثا في نجازاكي. كانت القطيرات دقيقة للغاية الى حد أنها بدت كأنما هي رذاذ مع الغمام. وعلى الرغم من ذلك فان الرطوبة انسلت الى جلدنا، وأغرقت على مهل أجسامنا، فيما كنا ننتظر في الجبال توقف القصف. في الفجر عدت الى النزل الذي أقيم به وجففت نفسي بمنشفة جافة، ولكن جسمي سرعان ما ابتل ثانية.

تساقط المطر كذلك في صبيحة الثامن من اكتوبر. استمر العمل في المدارس الوطنية اليابانية كالمعتاد. سرنا في مجموعات مع اطفال من جماعات الأحياء المحددة لنا. في

غمام دقيق للغاية بحيث لم نحتج الى مظلات تبعنا قائدنا المنتمي للصف السادس في شوارع شنغهاي المتوترة. كان هناك نطاق حربي مضروب حول الناصية. أوقفت مجموعة من البحرية متقلدة البنادق ذات الحراب جميع الصينيين الذين تثير حركاتهم الشكوك، ومضت تستجوبهم واحدا إثر الآخر. وجاب حراس مسلحون أرجاء المدينة في دوريات مؤلفة من مجموعات تضم كل منها أربعة جنود أو خمسة. وظاهريا بدت الأمور على قدر كاف من الهدوء، ولكن الوطء الثقيل لأحذية الجند تردد صداه في الشوارع.

عندما وصلنا الى الجسر الممتد عبر النمور الواقع قرب مدرستنا، توقف قائد مجموعتنا أمام الجنود الذي يتولى الحراسة، وجأر: «الى الأمام، سر». تصلبنا، ودفعنا بأذرعتنا وسيقاننا مفرودة تماما، في تناسق مع أبداننا بكاملها.

هذا هو الموضع الذي أجبرت فيه أوكايو، التي نبذت من الجالية اليابانية لكونها عاهرة، على الاصطفاف مع الصينيات للحصول على تطعيمها ضد الكوليرا. ولكن اليابانيين الذين يعبرون الآن هذا الجسر ويختلسون النظرات الى وجوه الحراس فقدوا الثقة التي مكنتهم من ابعاد أوكايو من صفوفهم. ولم يكن الجنود يستثنون مواطنيهم، فكل من تساورهم الشكوك بشأنه يأمرونه بالتوقف بغض النظر عن جنسيته. وربما يمكنك القول إننا كنا نظهر ولاءنا لهم بابقاء أجسامنا متصلبة تماما ونحن نواصل المسير. كان الصينيون الذين يعبرون الجسر متوترين كذلك، بالطبع. ولكن الذعر لم يكن يستبد بهم، كما هي حال اليابانيين، ولم يحاولوا التفرس في وجوه الحراس. وعلى الرغم من أن هذا الجسر كان يزدحم بالصينيين اللاجئين كلما اندلعت الحرب، فانه ما من أحد كان يلوذ بالهرب في هذه المرة. وقد ترك الصينيون الذين بقوا بلا حراك على نحو عنيد والسفينة الحربية الامريكية التي انطلقت مسرعة بصورة حافلة بالتحدي صعودا في النهر تأثيرا أكثر عمقا لدى اليابانيين من السفينة البريطانية التي أغرقوها.

أجرى الاصطفاف الصباحي في فناء المدرسة كالمعتاد. وقفنا مرتجفين تحت المطر. بدأ ناظرنا ذو الشارب حديثه بالقول: «لقد سمعتم جميعا دوي القذائف هذا الصباح، ومن ثم فأنتم تعلمون بالفعل» ثم مضى فأبلغنا بانتصار «ايزومي» المجيد، قائلا: «هذا الانفجار سيكون الصدى الأكثر التصاقا بالذاكرة في حياتكم بأسرها. لقد انطلق وطنكم، اليابان، مستهلا معركة عظيمة الأهمية. ولقد سمعتم بآذانكم القذائف الأولى، وانتم انفسكم ستكونون جزءا منها». ثم صاح: «تحيا الامبراطورية اليابانية العظيمة بانزاي». ومد ذراعيه الى أقصاهما نحو السماء الممطرة. صرخنا رافعين أذرعنا: «بانزاي بانزاي بانزاي». وفيما ارتطمت أذرعنا صعودا وهبوطا، فاضت اجسامنا انفعالا وإثارة.

عندئذ بدأ عزف مارش عسكري، ودرنا في الفناء على ايقاعه. وخلال سيري، رحت أفكر في نيران المدافع التي بلغت مسامعي قبيل الفجر. كنت قد شعرت بها في صميم صدري، ولكن أي «صدى أكثر التصاقا بالذاكرة» سوف تتركه في حياتي؟ تماما كما كان الناظر قد قال، اعتقدت أنني بدوري قد شاركت في المعركة، ويرجع ذلك في أحد جوانبه الى أنني كنت هناك عندما بدأت. غير أن الانفجار نفسه قد غاص غائرا في الغشاء الذي يكسو أمعائي الدقيقة، وبدأ يهزني من الداخل.

بعد أن اجتزنا هايمي وياجامي، وصلنا الى كوجا بعيد الظهر. كان المسافرون الذين أتت أغنية أمي على ذكرهم يخطون بسيقان أقوى وكان بمقدورهم قطع المسافة في خمس ساعات أو ست، لكن قطعها استغرق منا تسع ساعات. عندما اجتزنا نفق هايمي، تركتني أمي أرتاح عند قمة الجبل، كما كانت قد وعدت. ولكنها في غضون عشر دقائق أمسكت بمعصمي بقوة وغذت السير مجددا.

سرنا حتى كوجا بلا توقف. بدا أن أمي قد نالها الاعياء نفسه الذي غلبني. قالت: «لم يبق الا ساعة ونبلغ ايساهايا، فدعينا نتوقف ونستريح قليلا. عثرت على دار ريفية الى جانب الطريق. كانت الأبواب المنزلقة المواجهة للطريق مشرعة، كاشفة عن دهليز وراء غرفة رحبة يكسو حصير التاتامي أرضيتها. نادت أمي على أهل الدار لتبين ما اذا كان هناك أحد منهم، فخرجت عجوز ترتدي سروالا مخططا من طراز «مونباي» وأحنت رأسها محيية عندما رأتني وغمغمت: «لقد عانيت الكثير، يا عزيزتي المسكينة». وحدثتنا كيف انه في مساء التاسع من أغسطس، فاض الطريق الذي يخترق كوها بحشود من اللاجئين من

نجازاكي. وعلمت من الاستماع الى أقاصيصهم بكل ما حدث في نجازاكي.

تساءلت أمي عما إذا كان بمقدورنا شرب بعض الماء، مجتذبة المقطع الأخير في الحديث على طريقة أبناء ايساهايا. قالت العجوز، وهي تمضي بنا حول الدار الى حيث مكان البئر: «لقد كانوا جميعا يريدون الماء. لابد أن ذلك التألق الهائل كان حارا على نحو فظيع».

كان الماء يتقاطر من دلو البئر العتيقة، متأرجحا برقة جيئة وذهابا. وقعقعت البكرة فيما المرأة تدلي بالدلو. صبت الماء في دلو أحدث عهدا، وقالت بلهجة ايساهايا «اشربا ما طاب لكما». ملأت أمي مغرفة الماء الموجودة بجوار البئر، ووضعتها بازاء شفتيّ، قائلة: «هلمي.. اشربي». أمسكت بها فيما كنت أفرغها دفعة واحدة. ضحكت وهي تحدق في المغرفة الفارغة، قالت «الحمد لله». ثم عاودت الضحك.

قالت المرأة لأمي، التي كانت تبلل منشفة في ماء البئر: «يقولون إن السوفييت أيضا دخلوا الحرب ضدنا الآن». تجمدت يدا أمي. تساءلت: «السوفييت أيضا». ردت المرأة: «صحيح. كل شيء مضى على غير ما يرام. إنها فوضى رهيبة. يبدو أنهم بسبيلهم الى إلقاء احدى تلك القنابل الجديدة على ايساهايا في المرة المقبلة. لذا عليكما التزام الحذر». تنهدت أمي قائلة: «إلى أي مدى يتعين علينا الرحيل لنهرب؟». قالت العجوز: «أينما تمضيان للاختباء، ستحترقان حتى الهشاشة». أضافت: «لم يبق أمامكما الكثير إلى أن تبلغا ايساهايا. لماذا لا تتوقفان وترتاحان قليلا؟». أشارت الى الدار في ايماءة ترحيب.

جلست على الأرضية الخشبية، مسندة ظهري إلى أحد الأعمدة، ومضيت أرقب الناس وهم يلوذون بالهرب على الطريق إلى ايساهايا. ومرت حشود لا نهاية لها من اللاجئين أمامي، معرضين لشمس الظهيرة التي تألقت في سماء زرقاء لا سحب فيها. مضوا يرمقون السماء بعيون مفعمة بالخوف. وكانت في أذني دمدمة انفجار تبعثرهم هاربين نحو الشجيرات. ومن كان بوسعهم المشي كان يتركون العربات الجانبية الملحقة بالدراجات النارية وعربات الجر الى جوار الطريق، والجرحى لا يزالون راقدين عليها، ويسرعون الى الخنادق أو يجثمون خلف الأشجار.

وفي لحظة يغدو الطريق مهجورا، ولا يتناثر فيه هنا وهناك إلا الضحايا المحترقون على العربات. ورحت أتساءل عما اذا كانت هذه الكيفية التي هرب بها الصينيون. ولكن هؤلاء اللاجئين لم يكونوا بالقطع جزءا من المشهد الطبيعي.

ازدادت خطى الناس ثقلا، وملأ جر القباقيب الخشبية والنعال المتخذة من القش الهواء، مثل خشخشة نهش خنافس الأرض لجذور الأشجار والأعشاب. وتردد صدى القعقعة الكسول لعربات الجر في الأصيل الساكن. وانتقلت الأصوات من الطريق الى حديقة الدار والى جسمي. وبدأ دوي نيران المدافع المختزن هناك منذ طفولتي ذبذباته الكئيبة المنتظمة.

• كايوكو هاياشي هو الاسم الأدبي الذي كتبت تحته كايوكو ميازاكي (١٩٣٠ -) وقد ولدت في مقاطعة نجازاكي، وأقامت في شنغهاي الى أن بلغت الرابعة عشرة من عمرها. وكانت المدينة الصينية، كما هو معروف، واقعة تحت الاحتلال الياباني آنذاك. وبعد عودة هاياشي الى اليابان في ربيع ١٩٤٥ التحقت بمدرسة نجازاكي الثانوية للبنات. وفي التاسع من أغسطس أصيبت بحروق، لدى تعرضها للقنبلة النووية التي ألقيت على المدينة، وذلك خلال عملها كطالبة مجندة في مصنع متسوبيشي للذخائر. وقد بدأت الكتابة في أوائل الستينيات، وفي عام ١٩٧٥ نالت جائزة اكوتاجاوا المرموقة، وذلك عن روايتها «ماتسوري نوبا» أي «موقع المهرجان» التي تتحدث عن تجربة قصف نجازاكي. وقد أصدرت العديد من الأعمال التي تدور حول هذا الموضوع، وحول تجربتها في شنغهاي، وحياتها العائلية. ومن أبرز هذه الأعمال «شنغهاي» (١٩٨٣) و«بيت في عالم ثلاثي الأبعاد» (١٩٨٤). وهي تعد اليوم من أبرز الكتاب اليابانيين الذين تناولوا موضوع التعرض للقنبلة النووية في اليابان. وبقدر ما أعلم، فإنها بخلاف القصة الماثلة بين يدي القارئ لم يترجم شيء من أعمالها الى اللغة العربية من قبل قط. والقصة تنتمي الى مجموعة «زجاج مهشم، زجاج متناثر» الصادرة في ١٩٧٨ والتي ترجمت الى الانجليزية في عدد مجلة «مانوا» الصادر عن جامعة هاواي في ٢٠٠١ (المترجم).

أبواب وطرقات حائرة

فهد العتيق★

خرج في صباح هذا اليوم البارد، وضع في جيبه ضحكته المحايدة، وقاد سيارته بهدوء..

يتأمل ناس الصباح، يتأمل شمسا قوية على عينيه المخدرتين، ليظل أقل انتباها، وأقل حذرا، وأقل رغبة أن يصل إلى ما يريد، لا يعرف ماذا يريد، له ما يريد ولهم ما يريدون، والمسافة بينه وبينهم صباح وضحكة محايدة ونور ساطع لشمس قديمة وعينين مخدرتين، ووله عظيم.

يتأمل عيونا مجاورة مليئة بالنعاس، يحدق في الفراغات، يتأمل إشارات المرور، وعمال النظافة، وتلاميذ المدارس، يقول سوف أمر على تلك الحديقة المهملة التي تحولت إلى (كيس قمامة) وسوف أمر بجوار مدرسة البنات، سوف أرى الشيخ الكبير الجالس أمام باب المدرسة بعصاه الطويلة وبنصف رقدة يراقب احتشام البنات الداخلات، ثم أمر بعد ذلك في طريقي، على سيارات كثيرة تصطف أمام ذلك المطعم الصغير المشهور كل صباح.

خرج في صباح هذا اليوم البارد يضع في جيبه ضحكته المحايدة، خرج من بيته تعبا أو فرحا أو حزينا أو طائرا مثل عصفور، خرج وهو يخبئ في جيوب ثوبه أشياء كثيرة، وخلفه ترك أشياء كثيرة، أبواب الغرف المفتوحة ورائحة الرتابة والملل، ومقاطع من أغان متقطعة ومبعثرة في الفضاءات الصغيرة المسقوفة، ونوافذ نصف مغلقة، تحدق فيها عدة أبواب صامتة:

الباب الكبير الذي أمامه يفضي إلى باب آخر، والباب الثاني من بعده، سوف يقوده إلى أبواب وممرات كثيرة، وهو يقف هناك بعيدا، يترقب أحدا يدخل الباب الكبير أو يخرج منه، يقف بعيدا ينتظر الوقت الذي يمضي والناس يركضون هناك يدخلون ويخرجون من أبواب كثيرة أخرى، وبابه الكبير ينتظره، لكنه يقف بعيدا هناك، يخاف الدخول، يخاف الخروج.

يقف مترددا وخائفا ومتلصصا يبحث عن رائحة أقدام تقوده، يقف هناك والناس تدخل وتخرج من أبواب كثيرة، يقف بعيدا ويتذكر أشياء كثيرة ويحلم بأشياء كثيرة!!

كل الأبواب تفضي إلى أبواب أخرى..

ليس هناك باب يأتي من فراغ ويذهب بك الى فراغ.

لكنه يقف متوترا يقرأ ماضيه، يقرأ وقوفه الأول أمام العالم والناس والأصوات والحياة مسحورا ومبهورا، خائفا مترددا ومتلصصا، يتأمل قدميه الصغيرتين اللتين لا تقويان على الحركة، يحاول تحريكهما فلا يستطيع أن يتقدم خطوة واحدة، يحاول أن يتكلم فلا يقوى على الكلام، يراقب خطوات البشر في الطرقات بصوت معبأ بالمرارة والبكاء، يراقب حياة تتحرك حوله ويستمع لأصوات متداخلة تأتي من هوة سحيقة في داخله، يظل هناك حذرا وبعيدا ومرتاعا، لا يقوى على الدخول، في انتظار باب يأتي من الفراغ ويدخله ثم يفضي به إلى فراغات.

يدخل المطعم الصغير المجاور لبيته المتطامن، يجلس في مكانه المفضل جوار الباب الزجاجي المطل على رصيف الشارع، لكي يتمكن من رؤية المطر الخفيف الذي ينزل الآن من السماء الملبدة بالغيم بعد صلاة الفجر مباشرة.

المطر يغطي زجاج باب المطعم فيبدو مثل لوحة مائية رائعة..

يضع عامل المطعم (الشاي بالحليب) الذي طلبه أمامه، وهو يتأمل العالم الهادئ من حوله، العالم الذي سوف ينطلق بعد قليل لا يدري إلى أين، يتأمل في رأسه أسئلة كثيرة عن الصباح وعن الأبواب المخاتلة الكثيرة في هذا العالم، يسأل وقد ترك خلفه أشياء كثيرة، أبواب الغرف المفتوحة في بيته الصغير، ورائحة الرتابة والملل، ومقاطع حزينة من أغان متقطعة ومبعثرة في الفضاءات الصغيرة المسقوفة، ونوافذ نصف مغلقة... وبعد قليل سوف يعود لشوارع الصباح من جديد وأبوابها الكثيرة التي تقود، أيضا، إلى محض فراغ.

★ قاص من السعودية

قال الأمس

ميسلون هادي★

فرْقٌ بين أن تفعل الشيء بأصالة وأن تفعله لأنه مطلوب منك أن تفعله. قالت يمامة ذلك لحسن مراراً وتكرارا، وهي تراه يحوّل آخر خلسات أفكاره وتأملاته وشطحاته إلى رغبات للمساومة على درهم أو درهمين من أسعار الخيار والطماطم والبصل والباذنجان. قال لها وهو أقرب ما يكون إلى طبيعته الأولى:

– المحطات.. هل يصنعها النازلون، أم الصاعدون ؟

قالت له :

– الصاعدون طبعا..

قال وهو يهز رأسه بأسف :

– بل يصنعها النازلون..

ثم قال وهو يرفع رأسه عن الأوراق الي يخطّها أمامه :

– لأن السائق مضطر للتوقف لمن هو معه في الحافلة.. ولكنه غير مضطر للتوقف لمن هو خارجها..

قالت له :

– هل نزلت من الحافلة إذن ؟

قال :

– نعم.. دعها تحفل بالجميع.. أما أنا فقد نزلت لأرتاح.

ثم أردف :

– أما أنتم فما زلتم تقفون في مكان تعتقدون أنه يصلح لأن يكون محطة للصعود.. ولكن لا أحد يتوقف لكم.. الكل يترككم ويمضي بضيق ولا مبالاة..

قالت له :

– لم تختلف يا حسن، فأنت نزلت، ولكنّ نزولك لا يعبر عنك.. كان نزولاً بلا أصالة..

صمت قليلاً وهو ينظر لها بضيق فيه حنو، وحب، وصبر.. ثم قال لها وهو لا يريد أن يجعلها تبدو مهزومة :

– هل تعرفين يا يمامة ؟.. أنا مازلت أبذل مجهوداً كبيراً وخارقاً لكيلا تضيع مني بطاقتي التموينية أو بطاقة السكن أو بطاقة الأحوال المدنية ؟.. لكي أجعل كل شيء يسير بنظام كان عليّ أن أقوم بجهد جبار لا طاقة لي به.. وكان ذلك صعباً في البداية. صعباً جدا.. حتى أني كنت أتلفّت أحياناً، وأنا أعبر الشارع، وأتساءل بيني وبين نفسي : مع من انا ؟ هل أنا لوحدي ؟ هل نسيت شيئاً ؟ أين سناء الآن ؟ في البيت أم المدرسة أم معي ؟ هل تنتظرني في مكان ما وقد نسيتها ؟ هل المفروض أن تكون معي الآن، وأنا أعبر الشارع، ولكني سهوت فأضعتها في مكان ما ؟ وأظل للحظات واجماً ألملم شتات نفسي لأعرف ما هو مطلوب مني في تلك اللحظة بالضبط.. حتى إذا ما عرفت أين أنا بالضبط وأني لم أنس شيئاً ما كان يجب أن أفعله، عاد إلي هدوئي وعبرت الشارع بسلام.

قالت يمامة :

– ألا يدكّ هذا التشتت دكّاً ؟

قال :

– في البداية فقط.. الآن اعتدت الحياة الهادئة.. الرتيبة.. النمطية، بل أستطيع أن أقول إني أشعر بالخجل من حياتي السابقة.. من نزقي وصعلكتي فيما مضى.

ثم ضحك ورفع كتفيه باستسلام وقال :

– صرت زوجا.

ضحكت يمامة، ووجدته في تلك اللحظة حسن الذي طالما عرفته.. ضحكته الجميلة لم تعرف أجمل منها بين ضحكات الرجال.. وروحه المترامية أكبر من أن تلمّها بدلة جسد، أو خيطان قميص، فتفيض عنها دائماً وتظهر واضحة للعيان وكأنها شيء يُحس ويُرى ويُسمع.. كان وسيماً جدا.. لحيته الخفيفة تزيد وجهه نضارة وهيبة.. وعيناه السارحتان هما المنفذان الوحيدان اللذان يجعلان روحه تتمدد براحتها عندما تضيق بحجم الجسد.. ووجدت نفسها تفكر لماذا رفضته زوجاً لها؟.. أرفضته لطول ما تلازما في الطفولة والمراهقة والحياة الجامعية؟.. أرفضته لأن حازما ظهر في حياتها في تلك النقطة الحيوية التي تتحول فيها الفتاة من طفلة إلى امرأة؟..أرفضته لأنها قد تشبّعت به، وحفظته ولم يعد فيه شيء مجهول يمكن لها أن تكشفه أو أن يثير فضولها كامرأة ؟ أخافت منه لصعلكته وشطحاته وغرابة تطلعاته ؟.. هو اليوم أبعد ما يكون عن كل ذلك.. زوج مثالي وصاحب مهنة مستقرة ويفعل كل ما هو مطلوب منه بانتظام يثير الدهشة.. أيفعل ذلك نكاية بها ؟.. هل

★ كاتبة من العراق

يحاول، دون وعي منه، أن يجعلها تندم عليه ؟.. وهل ندمت ؟.. لا تعرف ولا تذكر بوضوح لماذا رفضته ؟.. ولا تذكر أنها ندمت.. تذكر حازماً فقط بقوة.. وتذكر كم كانت الأيام معه جميلة.. بلا خوف.. بلا ندم.. بلا أي شيء.. عندما كان الوقت يطير كالدخان.. ولا يجثم على الصدور وكأنه عقارب سوداء لم تعد تتحرك في أي اتجاه.. أيهما كان حباً وأيهما فراراً ؟ قال وكأنه يقرأ أفكارها :

– صعب.. صعب جداً..

قالت له :

– ما هو الصعب ؟

قال :

– أن نحاول تحديد مشاعرنا.

فاجأها جداً.. فأخذت تنظر إليه بخجل.. قال :

– لقد ارتكبنا بحقٍّ بعضنا البعض أخطاء.. ومع ذلك لا يزال ولعي فيك كبيرا.. لا أريد أن أسميه حبّاً لئلا يقودنا ذلك إلى قصة فاشلة أخرى.. ولكني متأكد من شيء واحد فقط.. وهو أني لم يعد يفرحني إلا أشياء قليلة جداً في هذه الحياة.. وأنت من بينها فرح كبير.

قالت يمامة :

– كنت أعتقد أني أسبب لك الألم.

قال بحزم :

– لا، أبداً.. أنت شيء جميل جداً في حياتي.. وهذا يكفيني.

نظرت له يمامة كالمأخوذة، فقال وهو لا يزال ينظر إليها بحنو:

– الجروح التي لا تندمل.. ضرورية للفنان.

قالت له وهي تجد صعوبة في الكلام :

– وما هي أصعب الجروح ؟

أطرق ينظر إلى الأوراق التي أمامه ثم قال ضاحكاً :

– جروح حافات الأوراق.

ضحكا سوياً في اللحظة نفسها.. ضحكا ضحكة مخادعة.. وكأنهما أرادا التواطؤ مع هذا الضحك لتسخيف كل الكلام الذي قالاه والتخفيف من جديته وخطورة معانيه.. أرادا بهذا الضحك أن يستديرا فجأة عن الطريق الرئيسي المظلم ويدخلا زقاقاً فرعياً فيه قليق من الضوء. قال لها وهو لا يزال يضحك :

– ما أخبار لوحتك ؟

تمت الاستدارة كاملة، فقالت له وقد اختفت ضحكتها :

– خافوا منها فاستبعدوها.

قال :

– كنت متوقعاً ذلك. الذاكرة عندنا دائماً مصدر إحراج.

قالت له وكانت لا تزال تفكر بما قاله لها قبل قليل :

– ولكنك لم ترتكب خطأً بحقي يا حسن.

فقال وقد عادت إليه ابتسامته الحانية :

– حقاً ؟

قالت :

– بالطبع.

ثم أضافت :

– هل تحب سماع أشياء حلوة أخرى ؟

قال وهو يبتسم باستعداد :

– ما هي ؟

قالت :

– أنت ساحر الحديث.. وتعرف كيف تفهم الأمور على حقيقتها بالكبرياء الواقعية.. لا بالكبرياء الفارغة..

ضحك بعمق وقال :

– الله.. الله..

– ثم أطرق قليلاً وقد تلاشت ابتسامته :

– أنا معك فقط ساحر الحديث يا يمامة.. أنا معك فقط على حقيقتي... أما مع الناس فنسخة أخرى تتحدث عن الحمص والعدس والفاصوليا وكافة أنواع البروتينات.

وضعت يمامة حقيبتها على كتفها ثم قالت :

– حسناً.. يجب أن أغادر الآن..

لم يرد.. كان واجماً ينظر إليها وكأنه لا يراها.. كان يحاول أن يستبقيها معه ولا يستطيع.. كان موجوداً فقط مع أدواته ولكنه خارج المكان. وهي أيضاً كانت قد جاءت تسأله عن مثنى وعما إذا كان قد تبين جواباً جاداً عن أمر تلك الأصوات الليلية التي تنطلق من منزله منذ اليوم الأول الذي جاءوا للسكن فيه.. ولكنها لم تجد الجو مناسباً لمثل هذا السؤال.

كان المكان فجأة قد التقط ذبذبة قديمة فأزمن بها ولم يستطع كلاهما منهما فراراً.. الجو أخذ يبرد قليلاً، ونسمات الخريف المبكر عبثت بأوراق الأشجار اليابسة المتناثرة على الأرض وجعلت بعض أكياس النايلون الفارغة، التي حملها الهواء من الخرابة في نهاية الشارع، تتحرك ببطء ثم ترتفع قليلاً ثم تنتفخ ثم تهوي مرة أخرى وتهفت ساكنة على الأرض.

قصتان

أحمد بن محمد*

ساعات الجد

حانت ساعة الجد وانتهت آخر أيام عمره الذي دام أكثر من مائة عام وكان ذلك عند أول خطوط الفجر البنفسجية وكما روت زوجته المتطيرة من كل شيء والتي سمح لها الجد أن تستلقي بجواره في ليلته الأخيرة بعد أن افترق عنها وعن باقي زوجاته في العشر السنوات الأخيرة من عمره ليتفرغ لحياة الزهد قالت بأنها شاهدته من تحت اللحاف وهو ينهض من على فراشه واقفا على قدميه بحيوية شاب في العشرين من عمره حتى أن الذاكرة عادت بها في لمح البصر عشرات من السنين إلى الخلف ، ولكنه سقط من طوله فجأة وهو يشير بيده اليمنى إلى الساعة الكبيرة المعلقة على الحائط وعندما هرعت إليه كان قد لفظ آخر أنفاسه ومعها روحه .

طارت إشاعات كثيرة بعد موت الجد وحامت في طرقات القرية الملتوية التي تمتد على جانبيها أسوار طينية واطئة شيد القرويون داخلها أكواخهم الطينية المدفونة وسط أشجار النخيل الباسقة وبعض من أشجار الليمون أو المانجو، وكان الغرض من هذه الإشاعات هو تمجيد فضائل الجد حيث لم يدر حديث بين اثنين في القرية إلا ويعبره ذكر لفضائله ومبادئه التي ظل يحملها طوال حياته كمن يحمل على ظهره كيسا من حصى ومنها أنه لا يجوز ضرب الأطفال باليد لان اللحم لا يمكنه أن يضرب اللحم لذلك كانت العصى لا تفارق يمناه إلا عند المصافحة والأكل وعندما يؤم الناس في الصلاة كان يضعها بجواره إلى أن يدعو دعاءه الأخير ، ومن بين الإشاعات ما هو مؤكد ثبوته كانقطاع الماء عن الفلج ووفاة ثلاثة شيوخ تعاقبوه في ثلاثة أيام ومنها ما شط به الخيال الحزين على فراق الروح الطاهرة كهبوط عمود من نور على قبره شاهده القليلون ممن تكبد عناء الصعود عبر الممرات الجبلية الوعرة حيث تقع مقبرة القرية وتنام فيها أجيال متعاقبة منذ مئات السنين كان آخرهم العجوز الذي تعثرت قدمه وهو يحاول صعود تلة متآكلة فسقط هاويا في حفرة أسفلها فسحبه رفاقه الذين خرجوا معه لمشاهدة بركة السماء التي كانوا موقنين بأنها ستهبط على قبر الجد الفاضل ورفعوه فوق أكتافهم مكملين سيرهم إلى المقبرة حيث حفروا له قبرا بجوار قبر الجد وواروا عليه التراب لأنها كانت رغبته التي نطق بها آخر ما نطق ولان الفقيد لم يكن له أهل يمكن الرجوع إليهم قبل الدفن. ولكن الإشاعة التي أجفلت عقول الناس وحيرت قلوبهم هي توقف عقارب ساعة الحائط في غرفة منام الجد عن الدوران ما أن لفظ آخر أنفاسه كما جاء على لسان زوجته المتطيرة، وليست ساعة الحائط التي أتى بها الجد من رحلته الأخيرة إلى الحج وهي أول وآخر ساعة حائط تدخل القرية وحدها التي توقفت بل كذلك حدث لساعة يده التي جلبها هي الأخرى من الحج حيث صمت الوقت فيها وكف عن الدوران لحظة سقوط الجد سقطته الأخيرة . وبعد مفاوضات طويلة بين أرامل الجد وكبار الشيوخ في القرية كان الوسيط بينهم مجموعة من محارم الأرامل اللواتي تسترن بالسواد سمح بأن تنقل الساعة لتعلق في صدر المسجد خلال أيام العزاء لتكون برهانا قاطعا أمام أعين الجميع على البركة التي من بها الله على الجد من دون سائر خلقه . وبعد اليوم الثالث عقب صلاة العشاء قام أكبر شيخين في القرية بحمل الساعة عائدين بها إلى بيت الجد يشيعهم جمع غفير من رجال القرية وأطفالها فسلموها إلى أحد محارم زوجة الجد المتطيرة وعادوا إلى أكواخهم وسط مزارع النخيل. وسارت الأيام بعد ذلك سيرها الطبيعي الهادئ في القرية التي تستلقي بين أحضان الجبال منذ مئات السنين وارتاح أهلها أكثر من السابق بعد أن تأكد لهم بشكل قاطع بأن خلف الجبال ينام رجل منَّه الله على قريتهم دون سائر القرى وتخرج من قبره البركات التي ستعم خيراتها القرية أجيالا وأجيالا أخرى وكان الليل يحط على القرية مسالما فتهجع من طراوته أنفس الناس وحيواناتهم عدا مكان واحد ما فتئت تؤرقه الهواجس وتنثال عليه صور الليل الغامضة منذ وفاة الجد وانغماسه في الظلمة وهو غرفته التي انتقلت إليها زوجته المتطيرة بنصيحة همسها في أذنها أحد محارمها ومن يومها لم تفارقها الهواجس ومخافي الليل المفزعة ، وكانت عندما تستلقي على الفراش تبدأ باستعادة السنين الطويلة التي قضتها مع الجد بحلوها ومرها وتتذكر آخر ليلة قبل عشرة أعوام تغطت معه بلحاف واحد وما أن يطبق النوم على جفنها ويذوب في مسام جسدها حتى تفز مفزوعة من فراشها وقلبها يرفرف وهو على وشك أن يطير من بين ضلوعها فتقضي باقي ليلتها ساهدة لا يهجع لها جنب ، وقد أسرت بذلك أكثر من مرة إلى محرمها وطلبت منه أن يستشير معلم القرية علها تجد لديه ما يعيد إليها راحتها ويبدد مخافتها من الأحلام التي تقض مضجعها كل ليلة وأخبرها محرمها بأن المعلم يرى بأن روح الجد ترفرف في الغرفة التي استنشقت أريجها الطاهر طوال السنوات التي قضاها زاهدا بين جدرانها وبأن عليها أن تدع عنها هواجس النساء لان القدر شرفها من دون سائر ضراتها

* قاص من سلطنة عُمان

بهذا المقام.
اقتنعت الزوجة بكلام المعلم ولكنه لم يقنع المنام الذي يتسلل اليها كل ليلة ما أن تغط في النوم ليقلع قلبها وهو نفس المشهد يستعيد كامل تفاصيله في الحلم منذ أن شاهدته أول مرة من شق لحافها عندما قام الجد من فراشه وخطا ثلاث خطوات قبل أن يسقط سقطته الأخيرة وهو يشير بيده اليمنى ناحية ساعة الحائط . ظلت الزوجة المتطيرة ترزح طوال عدة أيام بلياليها تحت ثقل فكرة مخيفة وفي الأخير قررت أن تنفذها وليكن الله في عونها لأنها ارتأت غير ما قاله المعلم الذي لم تجلب لها نصيحته سوى المزيد من الأرق الذي خافت من أن يقذف بها في مجاهل الجنون . فبعد أن تأكدت من سكون الحركة في البيت واستسلام كل من فيه للنوم أغلقت عليها غرفة الجد ووقفت أمام الساعة المعلقة على الحائط ثم رفعت يدها المرتعشة وهي تتمتم بآيات من القرآن إلى المنطقة التي كان يشير إليها الجد قبل سقوطه ،كان يوجد مسمار دائري صغير فلفت عليه بإبهامها وسبابتها المرتعشتين فأخذ المسمار يتحرك ويدور مع حركة ارتعاش إصبعيها وفجأة دارت عقارب الساعة مع الزمن وأفلتت الأصابع زنبرك الساعة وسقطت الزوجة المتطيرة من كل شيء مغشيا عليها.

لأجل الأولاد

يا جماعة يا بشر افهموني لا أستطيع أن أستمر ان هذا يفوق قدرتي مرارتي ستنفقع، مخي سينفجر ، هل تعلمون أين وجدت قلبي آخر مرة؟ في خرابة بعيدة.. نعم في خرابة مهجورة.. لقد قرأت بأن ذلك سببه طول الجلوس يا عالم سأموت لو ذهبت إلى هناك يوما آخر أرجوكم أن تفهموني، يا أمي لا تنظري إلي هكذا وأنت يا أبي يكفيك شدا في لحيتك سوف لن تطول بهذه الحالة كما تريد يا زينب أسكتي الطفل أرضعيه أو ألقميه المصاصة أو أي شيء آخر فقد اتخذت قراري في هذا الموضوع وانتهى الأمر تحركي وكفي عن البكاء أنت وطفلك، خذي الطفل واخرجي للبحث عن الأولاد لقد أوشك المغرب ولم يعودوا بعد، هيا تحركي يا امرأة ، يا أمي لا تقلقي
سوف أجد عملا آخر، ان في رأسي مشاريع أخرى سأموت من أجل أن أحققها وفي نهاية الأمر أموت مخلفا لكم ما تعيشون عليه من بعدي أفضل من أن ينفجر قلبي بلا فائدة في هذا العمل اللاإنساني ما رأيك أنت يا أبي أنت رجل مثلي وتشاهد الأخبار في التلفزيون ولابد أنك تعرف ماذا يعني لا إنساني أكثر من أمي التي تقضي كل وقتها مع الخراف وفي إطعام البقرة وحلبها ما رأيك في أن أبدأ باستئجار تاكسي أعمل عليه ليل نهار وبعد أن يتجمع لدي شيء من المال أفتح به ورشة نجارة أو كراج سيارات أنا بالطبع لن أقوم بأي شيء، الهنود هم الذين سيعملون وسأرتاح أنا قليلا وسترتاحون أنتم أيضا وسنعيش في رغد، أخبرني عن رأيك يا أبي وارحم لحيتك المسكينة لا عليك من كلام جارنا أبو عبود أنه رجل خرف ولا عقلاني تعرف بالطبع يا أبي ماذا يعني لا عقلاني، لا تصدق كلامه عن كثرة التكاسي في البلد وتضخمها وكسادها ، هل تعرف يا أبي ماذا يعني هذا ؟ المهم وقصارة القول ان أبا عبود هذا رجل حاسد ويظن بأنني سأنافس عبودا لو أنني اشتغلت على التاكسي وما ذنبي أنا وذنب أصحاب التكاسي لو كان عبود أكسل من ولدته كرش ، يا أمي أرجوك أن لا تصدقي ما يقال عني وعن الشباب الذين أمشي معهم، ان نساء الحي لا يعجبهن العجب أنهم غير المثقفين والمثقفون شلة أخرى غير شلتي أرجوك يا أمي بأن تخبري جاراتك بأنه لا داعي للخلط لان البقر في الظلام يتشابه وموضوع استقالتي من العمل راجع إلي وحدي وأنا المسؤول عنه وليس أصدقائي ثم ما هذا الرعب الذي ينهال عليكم عندما أطرح هذا الموضوع، لقد استقال علي وراشد من العمل الحكومي ولم يتغير شيء في العالم صحيح بأنهما مازالا عزبان وليس لديهم أولاد ولكن هل هو ذنبي بأنكم زوجتموني بهذه السرعة، زينب لقد أمرتك بأن تخرجي في البحث عن الأولاد وليس الاختباء كالقطة الخائفة وراء الباب لقد قررت وانتهى الأمر لا أستطيع العودة إلى ذلك المكان يوما آخر ، ان الروتين قاتل يا أبي، أني أرى أيامي تصطف أمامي بلا نهاية ، إنها جميعا متشابهة كالبقر يا أمي ، من السابعة صباحا وحتى الثانية ظهرا أوراق وأوراق متشابهة نفس الحركات نفس الكلام نفس الأخطاء نفس الإنذارات نفس المراقبة نفس الرعب من استئذان المدير للخروج إلى عمل خاص نفس النميمة والهمز والغمز واللمز ونفس المرتب وعندما ينتهي وقت الدوام الرسمي تسد علينا كرش المدير فتحة الباب ويكون علينا أن نجلس ساعة أخرى لإتمام العمل ، الآخرون يعجبهم ذلك ولكنه لا يعجبني لذلك سأستقيل، الحرية يا أبي لا تقدر بمال أنت تفهم ذلك، يا أمي أرجوك لا تنظري إلي بهذا الشكل، يا أبي أرجوك بأن تفهم أمي وتوضح لها معنى الحرية وأن تكف عن سحب لحيتك لأنها ستختفي على عكس ما تريد يا زينب أين الأولاد يا زينب فقط لاجل الأولاد سأفعل ما تريدين أرجوك أخرجي الآن للبحث عنهم وكفي عن البكاء.

المروحة البشرية

يحيى سلام المنذري *

انتابتهم نوبة هزت كيان الهندي الضئيل، فقد تركوه معلقا في المروحة الكهربائية المعلقة في السقف، رأسه إلى الأسفل يناطح الهواء المختلط برائحة الأصباغ الحديثة للغرفة. أخذت المروحة تدور بقوة وهو يدور معها، يتدفق دمه ناحية فروة رأسه، والرعب ينتزع قلبه ويهضمه، ظن أنه ميت لا محال، أشياء الغرفة تدور بسرعة البرق في رأسه، ولا يستطيع أن يميزها. جدران تتميع وتدور، يتذكر الطابوق الذي كان يصفه طوال السنة.. كل شيء يتماهى: النوافذ.. الأبواب.. المصابيح، كل الأشياء اختلطت وصارت عجينة هلامية تلف رأسه.

* * * *

يتدفق الضوء من ثقب صغير في الجدار الخشبي. الهندي يتأمل ذرات الغبار المصطفة في بطن الضوء، مكونة عصا ذهبية، ثم ينتقل إلى الذبابتين اللتين تتعاركان على حواف كأس الشاي. تنتقل واحدة منهما ناحية ظهر البنجلاديشي الذي يغط في نوم عميق.

بينما عصا الضوء تخترق جلد هندي آخر يقفز فجأة منبها زملاءه بانتهاء الاستراحة وبدء العمل.

آخرون تلفظهم الغرف الخشبية لينتشروا بين الأسمنت والطابوق وأسياخ الحديد وآلات البناء الأخرى. الهندي ينظر في السماء ويتمتم بآيات من القرآن، ثم يلاحظ تلك العضلات الآسيوية التي تتحرك وتنتفخ وتعرق من أجل أن تنتصب الجدران بنوافذها وأبوابها، ومن أجل أن تغطى البيوت بالأسقف، ومن ثم تتدلى منها مراوح ومصابيح. يزرعون البيوت كل يوم، تنتشر مكونة غابة إسمنتية تزيد من حرارة الجو في الصيف.

لكنه يلاحظ نظرات تتابعه من بين زملائه لا يعرف سرها. نظرات غير مريحة منذ أول طابوقة رصها بالأسمنت على الحديد، وحتى آخر لطخة لون على الجدران.

* * * *

حينما أفاق، رأى وجها غريبا فوق رأسه يهتز ويتكلم لم يسمع منه سوى كلمة (سلامتك)، عرف منها أن الشخص من بلاده، ثم تلاشت غيمة الإغماء تدريجيا حتى سمعه يردد (سلامتك.. سلامتك)، أغمض عينيه من جديد وتساءل كيف تحول إلى مروحة آدمية أمطرت آلاما بدل الهواء، جسده متيبس، والصداع كثيف في رأسه، فتح عينيه من جديد وما زال الرأس الدائري الضارب في سمرة داكنة في مكانه وبنفس هزاته وكلامه (سلامتك..). فرك رأسه ثم عينيه، تحسس جسده، تيقن أن

* قاص من سلطنة عُمان

الحيــاة مــا زالت تــدب في عــروقــه.. ســأل باندهاش (ماذا حدث.. أين أنا؟).
رفع رأسه وانكشفت فوقه مروحة كادت ترجع موته، على الفور أغمض عينيه وفتحها تجاه الرجل الذي كان قد قصد طاولة صغيرة، مد يده وأمسك بعلبة أخرج منها حبة، جاءه بها ومعه كأس ماء، حثه على شربها، لم يمتنع وشربها لعلها تأكل هذا الصداع، رجع للمروحة التي فوقه، كانت تفتح فاها وأنيابها الثلاثة وكأنها تستعد لالتهام ما تبقى منه.
شاهد مراوح كثيرة تهبط عليه من السماء وتتقاذفه بين كل البيوت التي ساهم في بنائها.
كان الرجل الأسمر متوسط البنية، لم يحلق ذقنه، كث الشارب، وثمة شرخ ملتئم في خده الأيسر، قميصه أبيض غير مرتب.
جلس على كرسي خشبي صغير، كانت الكآبة والفوضى تعم الغرفة، سريرها الوحيد الذي هو نائم عليه الآن ممزق اللحاف، في الركن طاولة صغيرة محملة بأدوية وكأس ماء، أما نافذة الغرفة فهي خشبية.
نظر إليه الرجل الأسمر.. ثم ضحك وقال له بالهندية:
. (ما الذي حدث لكي تصبح بذاك الحال ؟).
لم يستطع أن يرد عليه، كان قلبه يخفق بشدة، انتابه خوف وقلق، لكنه سرعان ما استرجع الأحداث إلى أن تذكر كل شيء، وبدأ يزداد خوفا وارتعاشا، تذكر أنه كان مروحة وأخذ يتساءل لماذا أتى به إلى هنا ولماذا أنقذه..
وجد نفسه يسأله من جديد :
(من أنت.. وماذا حصل لي ؟)
نهض الأسمر بسرعة من الكرسي كأن شيئا لدغه.. فتح النافذة وصك على أسنانه..
وقال له :
-(أنا (موهن) عامل (الانترلوك).. وجدتك بتلك الحال المزرية.. أطفأت المروحة وأسعفتك وجئت بك إلى بيتي.. من الذي ربطك في المروحة ؟؟).
لم يستطع أن يخبره بالحكاية لأنه خجل من بوح حماقات تشعل الجبال ضحكا، فأطلق عليه كذبة مفصلة شربها مرتاح البال، بينما الأسمر ينظر ناحيته باستغراب وكأنه لم يفهم ولا كلمة واحدة.
نظر ناحية النافذة وتوقع ريحا عاتية تخترقها، كي تنتشل كل ما في الغرفة.
وجه الرجل الأسمر عينيه ناحية النافذة وسأله عن اسمه. ثم جاءه صوت يقول: (محمد). نهض الرجل الأسمر متذمرا وخرج من باب الغرفة وأغلقه..
ثم عاد ومعه صينية بها كوبان من الشاي. وضع الصينية وخرج من جديد. شاهد المروحة اقتلعت نفسها من السقف وتبعته وأغلقت الباب، ثم تبعتها مراوح أخرى تأتي من النافذة، كل واحدة تفتح الباب وتغلقه بقوة. ثم عاد الرجل الأسمر وفي يديه سكين كبيرة.
لكنه وجد محمدا قد تحول إلى مروحة معلقة في السقف.

ثلاث قصص قصيرة

محمود الرحبي*

١- رسالة

كانت الشمس توقظنا ثم تجري معنا، تسحبنا وتتقافز فوقنا الى ان تودعنا يد الغروب. لم تكن شمسا زائدة، شمسا لغير الضياء، كان كل شيء مخلوقا من الطين البارد، الناس والبيوت.

لم يكن مجتمعا تائها، مألين، كان الجميع يسيل مع الماء.

انتفضت المدينة كقطيع أعمى باغته الصراخ، حين زارها النفط ومكث طويلا، فانتفضت معها البيوت والاشجار وظهور العمات المحنية على الضحك وخيوط النول.

استطاع ان يغير كل شيء، العقول والأجساد، الاجساد أصبحت طويلة وعريضة، والعقول داخلها الكثير وحولها عن طريقها الهادئ، مليئة بالمعلومات والهموم وتفكر بالمال.

كنا لا نفكر بأبعد من الطمأنينة والحذر البارد.

وكنا نحتاج لانفسنا، ونصنع ألعابنا بأيدينا وحين نكبر نصنع أشياء أكبر.

اما هنا فاننا مستسلمون لكل شيء يأتينا، ولا نساهم الا بالتهامه والنوم بقربه.

يمرون عليّ بسياراتهم ولا يحيونني، بينما كان كل من يمر يحييني حتى وان كان لديه أموال يخفيها عن الحساد والسحرة.

كنا نداعب أكثر الاخلاق صلابة، أما هنا فان أخفها يشبه الموت.

الناس يشبهون الآلات التي يقودونها، صامتون مثلها، ومزمجرون مثلها، استعبدوا انفسهم بأيديهم، يتوهمون انها ملك لهم، بينما الحقيقة يمكن ان تنطق بعكس ذلك، فمنهم يستطيع العبور بدون سيارة وغير ذلك من أشياء اخرى.

يتوهمون ان النفط جعلهم يمتلكون أشياء كثيرة، بينما جعلهم مستسلمين لكل شيء، يصفعون وجوههم بأيديهم، وهي تتورم كل صباح دون ادراك السبب.

هذا المارد الذي خرج من قمقمه الدفين وعاث فسادا بالدنيا، استطاع ان يشير الى ضعف الناس، أموال وحفلات ينقلها التلفاز يوميا الى بيوتهم، لكنه استعباد لا يهزم، أكرهنا على صناعة قيودنا بأيدينا، وأصبحنا غريبين حتى عن أنفسنا طرقنا مهجورة ولكنها مضاءة، تقتلنا وهي تضحك.

وحلت لعب الميديا، التي تشد أعصاب الطفل بعنف وراءها محل حكايات الجدات التي كانت تقود خيالنا الى دهاليز النوم والاحلام، لتستفيق على صياح الديكة، نراكض الماعز ونطاول أثداء النخيل، وننام ونفيق وكأننا لم ننم، أما هنا فاننا ننام ونفيق وكأننا لم ننم، ونطلب النوم بعد خطوات.

كانت كل البيوت حضناً لنا، نلعب في كل البيوت ونختبئ وراء ظهور العمات المحنية على خيوط النول، كانت كل البيوت ملكا لنا، نأكل ونتعب وننام في أي بيت تطاله خطواتنا، أما هنا فانهم يطردون الاطفال من بيوت الجيران.

وقامت حدود عظيمة بين الرجل والمرأة، حدود سوداء وغائمة، بينما كانت المرأة صنو الرجل، تقوده ويقودها، وكانت الثقة بينهما لا يغرقها الظلام، والقناديل تضيء الطمأنينة.

لم يكن هناك ثلاثة مجتمعات، أبيض وأسود وثالث صارخ، كانت جميع الألوان تتداخل في شعلة واحدة، وكان غطاء الرأس حرا ينزاح ويسقط ويرتفع.

اما هنا فقد فقدت الثقة نفسها وتأججت الأحزان في اسوارها، والعيون اشرأبت لما وراء السواد والأسوار.

وكان الله في كل لسان، بين الضحك والحزن والنوم واليقظة، يحوم بين الورود والاشجار والقلوب الضاحكة. أصبح هنا غريبا ومحتكرا وبعيدا، ولا يطلب الا بالصراخ

* قاص من سلطنة عمان

والعنف وقد صفق أبواب رحمته، فضاع نداء الفرح ليتعالى نداء العذاب والقيامة.
والاغنياء يتباهون بغناهم الذي برق سريعا، فتشكلت الفئات المفترسة مقابل الجماعات المعوزة، وبرزت الفوارق الطبقية بين الناس واصبح ما يفرق بينهم شاهقا ومعقدا، فهجرت الأرواح بساطتها وانتصبت مكانها أسوار من الوهم حامية وكئيبة، والأجساد لا تتحرك الا جالسة، والاعصاب موتورة الى ما غير نهاية، الاعصاب وحدها من يتحرك اكثر.
كان الجسد هو الذي يحرك رأسه باتفاق لا يرهق.
أعرف ان الكثير من الحقول اهملتها الايادي واضمحلت، وأنا منهم، ولكن اذا كان الجميع يتخاطف الى احلام العبور للضفة الأخرى، حيث المال، فمن الذي يمكنه ان يحرك سواقينا اذا نضبت.
انها الخديعة الباردة في هيئة لذة واحلام وانتشاء يصبه الشيطان في قلوبنا كالعسل المسال وعيوننا شاردة وشفاهنا تمتق، ولكن الوصول لغيرنا دائما، وما علينا الا ان نعبر ونضيع، لاننا استمرأنا خدعة الشيطان تلك ونداءه القصي بالعبور الغافل.
تذكرين يا أمي حين ودعتني فوق الجسر، كانت وراءك غضاريف الموز تلوح مودعة والنخل يرخي أياديه التي ينزلق منها الندى، وكان الوقت فجرا، اذهب يا بني فلم يعد أحد يشتري ما نحرثه، اذهب والملائكة سترافقك.
كنت حينها أرى الملائكة وأرى وجهك.
أعمل الآن في محطة للبنزين، براتب ثمانين ريالاً في الشهر، وأنام في شقة استأجرتها مع عمال هنود، تعلمت منهم الهدوء والهذيان، وسماع الأغاني الطويلة كل مساء.
ولكن رغم ذلك فاني أشعر أن حياتي بائسة، وليست لي، واني لا أصنع مستقبلا لا لنفسي ولا لمجتمعي، أعمل فقط لأني يجب أن أحصل على راتبي في آخر كل شهر، ولا أستطيع أن أجمع منه سوى ثلاثين، وأنت تلحين علي ألا أبذر، وأن أحفظ مهرا للفتاة التي بين عينيك، فأغلق عيني على نفق، أوله طفل يحضن سحابة الصباح، حين كنت طائرا يتقافز بين ثنايا الغبش أراكض الحقول وأوقظ البرك الناعسة.

وهأناذا أقلم وحيدا أظافر الفراغ، صباحاتي بين الأعين الفارغة، ومسائي وسط أناس يفرضون كل ما لديهم بهدوء، طيبون وأنا ضائع بينهم.
انقذيني يا أمي بدعوة منك فيأسي لا يقاوم، حزين وضائع ايتها البعيدة، والملائكة الذين أمرتهم أن يرافقوني تركوني وحيدا.

٢ - في معنى الأم

لم تقل لنا أحبكم يوما.
وكانت تنهرنا وهي تصرخ في وجه العجين كل صباح.
وحين شاء والدنا اخراجها الى بيت أهلها دون رجعة، سحبتنا الى حضنها، والغبار يفوح من تحت أقدامنا العارية.
– لن أترك أبنائي ساعة واحدة، حتى وان قطعتني بيديك.

٣ - حريق البيضة

انثنى فلاح يحرث حقله مطمئنا، بجانب جدار من الطين.
قفزت منه دجاجة وباضت أمام عينيه.
رفع البيضة وضمها في جيبه وأكمل عمله، فخرجت صاحبة الدجاجة التي كانت تتابع الفلاح خلسة.
ولأنه كان ينوي ابقاءها في جيبه حتى ينقضي من عمله، ثم يسلمها لصاحبتها كشيء لا يساوي العناء، ولكن التعب ونقاط العرق التي تسبح حرة في جبينه وتغطي عينيه، لم تمكنه من البوح بهدوء عما كان ينويه، أمام النظرات المتهمة للمرأة.
فما كان منه الا أن أخرج البيضة من جيبه وقذف بها في جدار الطين.
انفجر على اثرها صراخ المرأة في اتجاه أبنائها، الذين هرعوا وانثالوا بألسنتهم على الرجل.
الى ان خرجت امرأته وفي يدها اناء ساخن كانت تعده.
ومن وراء أحد الجدران كانت تتدافع أقدام وعصي تقطف من منابتها ثم تسحل.
ومن وراء جدران أخرى تقاذفت أحجار صغيرة وكتل طينية.
فتعالى هدير الساحة بالضرب والصراخ الى ان طواها الظلام.

جنازة الشاعر

خالد العزري*

أفاق متثاقلا كعادته على رنات هاتفه الخلوي وكان قد نسي - كالعادة أيضا - منذ سهرة البارحة أن يجعله Silent كما كان قد قرر صبيحة الليلة الفائتة والليلة التي قبلها أيضا والتي قبل قبلها ، وإذ أن رأسه ثقيل مثل صخرة فقد كان يتلوح على وقع رنات الهاتف ، ولم يكن في الواقع رأسه وحده بتلك الحالة بل كان جسده كاملا محملا بأرطال من التعب وصرر من الفزع والهواجس والتخمينات الأشبه بكوابيس ليل طويل بلا نهاية ومع ذلك وبالرغم منه فقد ردّ في النهاية بصوته الغائص في الحلق مثل مريض اللوّز :

- آل .. و

- أيوه حميد أنا خلفان أكلمك من البلاد .. الوالدة (...) ماتت اليوم الفجر ...

- أيـ ..وو..ه

- ويـاينـتـظروا ولـدهـا (...) يرجـع مـن العمـرة قبـل لا يدفنوها ...

- ... !

- البلد كلها مشتلة من الصريخ ...!

- آ.. هاه .. !

- آلوه .. أقولك الوالدة (...) ماتت الفجر .. بلتقريب عند الساعة هنتين ... كيف انته بعدك راقد ؟! قوم .. قوم صلي وركب سيارتك وتعال .. هتلحق على الجنازة ما أظنهم هايدفنوها قبل الساعة هدعشر الصباح !

كان الوقت قيظا والصحراء كعادتها تهدر بخيلاء وبشرر رغم الليل وانطفاء الشمس منذ أكثر من تسع ساعات ، وبين العاصمة والبلاد / القرية صحراء فصحراء فصحراء وكأنها فسحة للحشر ولم يكن أمام حميد خيارات كثيرة فكل ما يستطيع فعله في مثل هذه الحالة أن يفكر فقط في أداء الواجب وهكذا فقد ركب سيارته الصالون الرمادية بعد أن طوى عمامته البنية الداكنة الثقيلة فوق الكمة الرابضة على رأسه مثل برج هازا الخيزران بين أصابع يده اليمنى مثل رجل قديم حاملا نعاسه بين جفنيه داعكا عينيه مثل طفل .

فجأة وهو يهم بتشغيل محرك السيارة خطرت له أوراق العمل المكدّسة في المكتب والتي سبق لزميله أن وشى به بسببها أمام مسؤولهما المباشر وهذا نهره عليها بعد أن ناداه منسق المسؤول المباشر وحين دخل حميد اصطدم واقفا بنظراته المليئة برائحة التسلط ويديه وهما تهتزان أعلى الطاولة وكأنه مشهد تمثيلي ، لقد كان صوت المسؤول مباشرا مثل مسماه الوظيفي وكان الزملاء في المكاتب الأخرى يتلصصون من خلف الباب على المشهد ، لكن حميد غابت عنه روح الشاعر فلم يمتص غضبه وانداح فجأة مثل برق قاصف وعلت نبرة صوته للمرة الأولى وأجاب مسؤوله المباشر بعبارة واحدة ظل متحسسا منها طيلة اليوم ولم يعرف النوم طريقه إلى عينيه طيلة الظهيرة على الرغم من أنه كان قد أفاق باكرا في اليوم السابق وعلى الرغم من التعب والإرهاق الذي يعاني منه منذ أيام ولا يهم ما هي العبارة وكيف خرجت وكيف كان وقعها فالمهم بالنسبة لحميد على الأقل أنه رد عن نفسه سياطا غليظة لم ترحمه منذ شهر تقريبا أي منذ أن بدأ سهمه لدى مسؤول الوحدة في الشركة في الصعود بعد تقرير أعده صدفة لمسؤوله المباشر وهذا الأخير رفعه بتوقيعه إلى مسؤول الوحدة لكن حظ حميد كان عجيبا فقد نال التقرير استحسان مسؤول الوحدة فطلب رؤية المسؤول المباشر لحميد لكنه كان في مهمة خارجية كعادته وفي النهاية وصل الخبر بأن معده هو حميد ولا يعني حميد أيضا متابعة ما تم بعد ذلك فذلك شأن آخر وإنما يعنيه أن مسؤوله المباشر وفور عودته أبلغ بالأمر ولا يهم أيضا من أبلغه وكيف ولماذا ! وإنما المهم بالنسبة لحميد أن مسؤوله المباشر استشاط غضبا وكاد يسكع كرسيه للأسفل حين رمى بمؤخرته الثقيلة وكرشه الممتلئ عليه دفعة واحدة (ودفعة واحدة تعني بالضبط دفعة واحدة هكذا !) خاصة حين عهد مسؤول الوحدة في الشركة إلى حميد بإعداد تقرير آخر وبصورة مباشرة أي من دون أن يمر عبر قناة المسؤول المباشر لحميد وهذه كانت لطمة وفق وفهم المسؤول المباشر ولا يهم حميد هنا ما هي نتيجة التقرير وما الذي جناه من مسؤول الوحدة اضافة إلى اعجابه

* قاص من سلطنة عُمان

بالتقرير لكن المهم أن أمر حميد في القسم تبدل وبدا وكأنه مقبل على حرب أشباح وعليه أن يفاضل بين مسؤول الوحدة وهو مسؤول الجميع ورب الشركة وبين مسؤوله المباشر الذي يملك مفاتيح مستقبله الحقيقية وهو يدرك أن مسؤول الوحدة أي رب الشركة من النوعية التي لا يعجبها الشكوى والتبرم وحميد كذلك لا ينتمي إلى تلك المجموعة التي تفيض بها الشركة ولا هم لها سوى نقل الكلام بين المكاتب وهكذا فقد كان الحريق يبدأ في الصباح بين المكاتب ولا ينتهي إلا بعد سهرة في الحانة ... لقد تذكر حميد كل ذلك دفعة واحدة ومع ذلك فقد قدّم الواجب وكان رأسه في غرفة السيارة يتمايل بين الأفكار و بين صحراء يسمع هدير لظاها بسهولة متناهية لولا هواء صوت المكيف .

كانت الأفكار تتناهى إلى رأسه متشابكة وكأنها استكمال لكوابيس ليلة الأمس وهكذا فقد حدثته نفسه عن اليوم الفائت الذي قضاه في المستشفى مكملا نصف ليلة إلى جانب ابن عمه الذي أفلت من الموت ضمن حرب الشوارع التي لا تنتهي ، كان الحادث الذي تعرض له وهو قادم من الصحراء حيث يعمل في أحد حقول النفط جنائزيا بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، ظن كل من شاهد جثة الجمل الباركة فوق رأس سيارته البيكب والزجاج المتكوم على الكراسي في غرفة السيارة والدماء المتجمدة في الجوانب ووسط الشارع المسفلت أن لا أحد حيا لكن ابن عم حميد ما زال يصارع الموت في غرفة العناية الفائقة بجمجمة مهشمة دون أن يأتي الموت وكأنه يأتي حين لا نطلبه فقط ... وتذكر كذلك صديقته التي وعدها باللقاء وكيف أنهما ظلا يحاولان انتهاز هذه الفرصة منذ اسبوعين تخللهما سهر طويل على سماعتي الهاتفين كان حديثها مثل الماء الزلال وكان وحده البلسم الشافي وكان وحده الذي يصيب جسده بالخدر فيشعر أنه يطير مثل طائر خرافي فيشاهد العالم من علٍ. كانت أنثى حقيقية طالما حلم بها منذ سنين وحين أتت فرح بها مثل قصيدة صفق لها الجمهور طويلا ... تنهد حميد و ابتسم وكأنه عثر على مخرج ما لكل هذا التشابك والتعقيد الذي دهمه! فمن ناحية عليه أن يذهب للعمل أو هكذا يفترض ولأنه فضل الذهاب لأداء الواجب «لزووو الاجتماعيات...!» فقد بدأ شعور بعدم الارتياح والخوف ينتابه ومن ناحية ثانية فهو على موعد مع حبيبته التي طال انتظارهما لفرصة اللقاء ففي كل مرة كانت أسرتها موجودة وتراقب تحركاتها لكنها الآن وحيدة في البيت مع الشغالة فقط ولا يهم حميد أين ذهبت أسرتها ولماذا ومتى ستعود فكل ما يهمه في هذه اللحظة على الأقل هو كيف يوفق بين أداء الواجب في القرية وبين لقاء حبيبته في العاصمة فهل يستطيع العودة قبيل المساء مثلا أي قبل انتهاء الفترة الممكنة لرؤيتها ؟!

أخذ حميد نفسا طويلا ليس لأن ذكريات الحبيبة طفت على الصدر فقط ولكن كذلك لأنه تذكر بقدرة عجيبة على التذكر الأمسية الشعرية التي عليه أن يشارك فيها هذا المساء فحميد شاعر أيضا والقصيدة التي دوخته طويلا لم ينجزها بعد ليس مهما لماذا لم ينجزها وما هي العوامل التي حالت دون ذلك ؟! فالمهم لدى حميد الشاعر أنها لاتزال برأسه تدندن مثل طبل وتتنفس معه الهواء ذاته المحمّل بالخيبات والاحباطات المتتالية وهذا بحد ذاته مهم لشاعر حداثي مثل حميد لا تولد له قصيدة إلا في الماء العكر وبين محطات القهر .. كان ذلك مساء الأحد حين بدأ الاشتغال عليها وحامت أشباح القصيدة طويلا قبل أن يتنزل مطلعها المجهول دوما والصعب في كل مرة لكن مع ذلك لم تكتمل أي على عكس العادة لديه والعادة لديه أن المطلع هو القصيدة، فطالما تنزل من أي سماء كان فإن ما بعده أيسر وان لم يكن يسيرا .. كانت الاحباطات تتراكم ولا يعرف فعلا كيف أن المطلع الذي ظل يهجس في رأسه متشابكا مع أشياء عديدة قد لا يجمع بينها جامع .. كيف أنه وصل في ذلك اليوم وجسده منته ومع ذلك فقد سجله ونام !

وفجأة وهو يذري التراب على الميت في القرية رفرفت القصيدة بخيالها وخيلائها مثل محارب منتصر لكن روحها بدت أمام حميد وفي تلك اللحظة المأساوية شفافة مثل ماء النبع ولقد تقاطرت الكلمات أمامه برشاقة متناهية وبدأ يسجلها في وريقة صغيرة كان يحتفظ بها في محفظته والحقيقة أن فعلته تلك قد أثارت فضول العديدين ولم تكن سائغة لديهم وهي ملاحظة لم يكن حميد لينتبه إليها لولا أن أحدهم دفعه بكتفه وهو يهمس له «ما وقته تو ترانا نعرفك أنك كاتب ... !» وهكذا أعاد الورقة وغصة القصيدة تغرغر في حلقومه ولم يعد للبيت ركضا كما جرت العادة فقد تراجع أمام ثقل الواجب وتأنيب الواقف إلى جانبه في المقبرة ...

فاسكو* في بلاص بتري

طالب المعمري

ناظراً إلى سماء خفيضة دون تركيز تشاغلني تلك اللحظة هواجس لا حدود لها. محاولاً بيأس التقط فكرة ولو واحدة تمنع تشوش أفكاري في هذا الصباح الذي بدأ لي دون معنى.

ثلاثة طلبات اشرت بها الى نادل المقهى أن يأتيني بها، متتابعة. حليب مهرّس، قهوة مهرّسة، قهوة سوداء، حثالتها بأكثر من أعلى من منتصف الكأس.

مع تأكيدي له بأن يجلب كأساً باردة من الماء مع كل طلبية لازحلق بها طعم القهوة العالق على الطرف الأول من اللسان.

لقد جرفت بيدي المتعجلة بشكل لا أرادي كل طلب على حدة بأقصى ما تخيله النادل طوال خدمته المديدة في هذا المقهى. كنت متلهفاً كعاشق أن يتركز نظري على نقطة ما، لكي أبعد، ولو للحظة تلك التموجات لأفكاري غير المعتادة في هذا الصباح الملبّد بغيوم طبقية بين ممطرة وقابضة.

كانت عيني تتحرك دون ثبات كقارب وسط لجة لا قرار لها. ويدي وقدمي كانتا تلتقطان بحدس الفجيعة ذبذبات زلزال بقوة ٤ درجات على مقياس ريختر.

لم تنفع معها كل محاولات نصف الساعة الذي قضيته في المقهى ان توقف احساسي بالرعب. وبدأ دبيب الخوف ينتشر في جسمي مع ازدياد توجسي باقتراب الحدث المفجع. ها أن رقبتي تستشعر دم قبضة يد ذلك الجندي الذي يحرس مبنى البرلمان قبالتي تماماً من الشارع الآخر. أراه متقدماً فرقة الاعدام التي يقودها نحوي مائلا برأسي بانحناءتين لليمين ولليسار مستفيدا من ذبول اغصان الأشجار المظللة أمامي للتخفي الآني ولو مؤقتا عن الرؤية الكاشفة بيننا. وكل خطوة يخطوها تفرغ الطاولات القريبة زبائنها نحو المجهول.

اقترب، قلت، للنادل. لكنه كان يأتيني بالمزيد من القهوة على غير التي طلبتها. ومع كل فنجان أنهيه يلوح طيف الجندي بتباطؤ الخطو بأقل من مشية الانسان العادي.

عندما كان نظري يتلاقى مع نظره، رغم المسافة غير البعيدة نسبيا لالتقاط التفاصيل الصارمة على وجهه. وجدّية ذلك العمل وصرامته والنيّة الحقيقية لفعلته. كنت حينها ماداً نظري إلى بعض تلك الجدران الحمراء لمبنى البرلمان الذي يحرسه متخيلاً الضوضاء التي تخنقها قاعته الكبرى. وخباء الكلام بعد حين في الهواء العابر. فدقّات قلبي تصعد وتهبط مع اقتراب الخطوات نحوي. لم أعد أفرق بينها، وبين الخطوات العسكرية التي كانت تطن في أذني لحظة تحركه في نوبته الصباحية تلك.

فقد كان إيقاع الليل ثقيلاً في مدينة تعتاد أن تنام مع صياح الديكة الثاني بعد صلاة العشاء.

فخروجا عن المألوف وعلى غير عادتها كمدينة للموظفين والطلبة. كنا قد اخترقنا جدار صمت المدينة مادين أصوات الحناجر، ضجيجاً وصخباً. مؤثثين فضاء السكون بالغناء والضحك. فقد كانت الأيام التي سبقت هذا الصباح ساكنة حد الموت. وكانت ابتسامات خجولة تفلت أحيانا من صرامة هذا الصباح العبوس، ولولاها لما مكنني، ولو للحظة في هذا الزمن البطيء، أن أهادن مقعدي واستكين لقطار الدقائق والثواني.

لم أصدق، حينما صمتت الخطوة الحزينة تلك على

مبعدة نصف متر قبالتي. فقد بدأتُ بشكل تدريجي وحذر مع ملمح طيف خفي بالخوف المبطّن لمن التقط تفاصيل وجهي وأنا أرفع رأسي باتجاه الجسد الواقف أمامي، بأن أفكاري ما زالت تطارد شبح ذلك الجندي ببذلته الرمادية، وصرامته وجرس صوته الأجش، التي تجعل العابرين أمام البرلمان يغيرون مسار سيرهم الى الضفة الأخرى بعد ان تلتقط أعينهم خيال هيبته المريعة. تدريجياً ومع كل تغيير في زاوية النظر تتكشف شخصية هذا الكائن الواقف أمامي، فتبتعد صورة الجندي الذي تتلقفه عينيَ على مبعدة في موقعه الحقيقي أمام بوابة الحديد التي تحكم الدخول والخروج الى البرلمان. هكذا وبشكل أكثر تفصيلا تتقرب في اكتمال شخصية هذا الهيكل الآدمي ذي الثياب المهلهلة، وقد غمرت أقدامه طين رطب بالكاد تستطيع أن تميز لون حذائه. كنت جاهدا أن انتزع الدرهم الفضي بشعاراته وصوره، من محفظة بنطالي لانقده وأتخلص مما قد يطلبه استجداء. ورغم معاندة ذلك الدرهم استقبال أيد جديدة. فقد اغمضت عيني وسحبته بأقصى قوة دافعا به باتجاه الواقف أمامي.

لم يحرك ساكنا. ظل مكانه. دون أن تتحرك يداه لالتقاط هذه الهبة. أثارني غروره، وتمنعه. فالأمر على غير العادة. فمنذ سنوات اعتدت أن لا أنظر الى وجه أي شخص ماداً يده- فالحاجة سودة وجه- كمال يقال.

رفعت رأسي لتفرس ملامحه. أنت، أفزعتني. قلت. أشرت إليه بالجلوس. لقد هزتني بعنف ضحكة مليئة بدموع مطريّة جعلتني أقفز من على الكرسي، كمن مس بحالة من الجنون. وكلما أقول له.. أنت، أنت. تزداد ضحكاتي صخبا تملأ المكان. كنت أضحك الى مستوى الصراخ بحيث تتحرك الكراسي والطاولات في اهتزازات خفيفة كأنها على أرض رجراجة من شدة الضربات التي تحدثها قدماي في المكان تلك اللحظة.

كانت الضحكات تنسال الواحدة تلو الأخرى، مخلّفة ضجيجا يتردد صداه في تلك القاعة البرلمانية الكبرى التي أمامي. مخترقة صرامة، وصدقة عين الجندي الذي يحرسها.

حينها أشرت، بحركة من أصابعي الى النادل بجلب جميع الكؤوس التي بحوزة المقهى، مستغرباً في دهشة طلبي. علاش، قال. بنبرة غاضبة. فقد جاء بها مسرعاً بعد إلحاح، في صينية ضاربة أعناق بعضها البعض مؤلفة موسيقى تصطك لها الاسنان منسربة في ثنايا تلك الضحكات. فقد إمتلأت تلك الكؤوس الفارغة بالدموع التي هطلت من عيني فائضة بزيادة عما تحمله سعتها نحو أسفل شارع محمد الخامس متقاطعة في جريانها بشارع الحسن الثاني شمالاً باتجاه نهر أبورقراق الذي فاض منسوبه ذلك اليوم حسب روايات الصيادين ومرتادي مقاهي اللوداية.

كان صديقي موجهاً نظره نحو الأرض. صامتاً لا حركة يبديها تجاهي وتجاه المشهد البانورامي الذي بدأ يتشكل موجه البشري أمامنا بمقهى باليما في الرباط.

لقد استفزني صمته. وحرقتني الدمعتان اللتان انسالتا من عينيه وهو منحني الرأس كأنه يبحث بين حبات الرمل عن بقايا أسلافه.

ماذا أفعل، قلت في نفسي لاخرجه من سجن الصمت هذا. رفع رأسه قليلاً، يكاد بين الفينة والأخرى، أن يخرج أمعاءه على الطاولة من شدة المعاناة. يحاول جاهداً أن يمسك نفسه من البكاء المستمر. رغم امتلاء جسمه وصحة قوامه. مازال فاسكو صامتا، وكأنه بحركته هذه يقاوم انهياره الأخير. بعد صمت ثقيل. وتهديدي له بترك المقهى. تركت، قال. ماذا، تركت، قلت. المنزل، قال. لا عليك، قلت. آلاف المنازل تؤجر هنا وهناك. كنت أحدس داخلي بأن حنينه بالاقامة بـ«بلاص بِتري» لا

يضاهيه مكان فهو في موقع الحدث. حسب التعريف الاقتناصي للولائم الشقراء والملونة.
لقد تركت المنزل، قال.
اذهب مشيراً اليّ بجلب الضروريات من أمتعته وكتبه.
لم أتمالك نفسي من سماع قصته هذه. فقد أوضحت له أن قصره في موقعه هذا استثنائي وعليه ألا يتركه. فهو رخيص السعر. وذو جاذبية لاستقبال الضيوف وعلى مقربتين من مركز المدينة ومحطة القطار الرئيسة.
لا تنفع، قال. محاولاتك، لاقناعي، لا تنفع.
أوضح لي، قلت.
على مضض تكلم، وكأن أسنانه تلوك بمرارة شيئا لم يتضح لي.
كنت أبتسم كلما نظرت إليه. فملامحه توحي بظرافة حكاية عجيبة يجمع الآن شتات أحداثها ليحكيها لصديق خاص يكتمها عن آخرين وليخفف بها من مرارة الحدث وقسوته المعنوية.
لقد ترك فاسكو أصدقاءه الساعة الثالثة فجراً الأحد ١٩٨٢/١١/٢٠ منسرباً مع هبوب خفيفة، رطبة، وباردة. وقد ساعده في خطواته تلك ان الأمطار قد روت الأرض وخففت بمائها من قطرات الزيت الملتصقة بالشارع التي تلمع في عينيه بين الحين والآخر منبهة إياه الى نهاية الاسفلت على جانبي الطريق.
خطا خطواته تلك بثبات. دون أن تثيره الضحكات وهمسات الليل وأصوات السكارى التي تتقاطر الى أذنه من النوافذ على جانبي الطريق وبعد مسير ٨٠ متراً انحرف يساراً ليواجهه شارع المغرب العربي مقصده الأول، واطمئنانه الى الاضاءة الكافية التي تضمها أكتافه. مبدداً خوفاً طفولياً من الأماكن المظلمة.
وئيدا - هذه اللحظة - في خطواته. تثيره شجون وأحداث كثيرة. وطنه، أهله، مصيره المجهول، الجبهة التي تنتظره بعد تخرجه الجامعي ليحارب فيها، أصدقاؤه الذين تصله أخبار اشلائهم. رغم خطواته المتقاربة. فقد كان يمشي باستقامة. التفاتاته قليلة. فهدفه الوصول الى البيت من أقصر الطرق وأكثرها أماناً. لا يرغب في أن يكدره شيء في هذا اليوم الذي التقى فيه أصدقاءه. فقد كانت السهرة رائعة، نساء أكثر من الرجال. وشرب يفوح من الأبواب والنوافذ. يبتسم حين تقع قدماه في تجمعات المياه. اللعنة تخرج من فمه على عفوية الحدث والاستذكار. وعلى مبعدة ٣٠ متراً في نفس الشارع تناهى الى سمعه أصوات بالكاد تلتقطها أذن ثقيلة السمع في ذلك الوقت المليء بالرطوبة والثمالة.
أخذ الجانب الأيمن من الطريق حتى اقترب أكثر فأكثر من الأصوات التي باغتته على حين غرة. فبدأ يظهر له مبنى «لاصافت» حيث تغزل وتنسج النساء أعمارهن في هذا المبنى الكبير. وعلى مقربة من الجدار الخلفي والمظلم لهذا المبنى الكئيب ذي اللون الرصاصي الغامق، تقف سيارة «لاند روفر» ذات لون لم يتضح بشكل يمكن تحديده لكنه كان قريبا من الأخضر الحليبي.
هذه السيارة تشبه الى حد كبير تلك التي تجوب المدن والشوارع ليل نهار كانسة في بطونها بشرا عديدين دون رحمة.
اقترب فاسكو بالمسموح به، بأقصى ما يمكن. لتبيان ما يحدث ولإرضاء لذة الغرور لديّه محاولاً تمثيل السكران في مشيته المترنحة، حتى يستطيع ان يسترق النظر من أقرب زاوية للمكان الذي تقف فيه تلك السيارة. فقد شاهد بعينيه الخبيرتين تناوب شخصين في مضاجعة فتاة في بطن تلك السيارة ذات «الطربال» البيج المبلل بمياه المطر. وبالقطرات المائية التي تتساقط من أوراق الشجرة التي تختفي تحتها السيارة.
فقد كانت تلك الفتاة ضحية ابتزاز واضح فأنينها

لا يعكس رغبة مواء لحظة لذة.
حسبها في ذهنه. فوجد نفسه خاسراً في تدخله خصوصاً في تلك اللحظة التي قد يجد نفسه ربما ضحية لها. سارع الخطى ليواجه في مسيرته نحو الشمال قبلته شارع الحسن الثاني عابرا بوابة «الاحد» عبر قوسها على يمين الشارع. وعلى مسافة ٣٥ مترا تقريبا انحرف يميناً باتجاه الأعلى من شارع محمد الخامس ماراً بالمحاذي المقابل للضفة، التي يقع عليها مبنى البرلمان، مبتعدا قدر المستطاع من أية صلة كلامية او استفسار قد يدخله مع عابرين ليلاً أو رجال شرطة بلباسهم الكاشف لهويتهم او اولئك السريين بلباسهم المدني. وعند تقاطع الطرق العديدة بالقرب من المكتب الرئيسي للطيران المغربي أخذ الطريق المتجه به نحو سوق الورود وهناك انعطف يمينا بزاوية ٩٠ درجة، مستقبلا شارعه الصغير بيدين تمسكان الهواء والفراغ حيث قاربت الساعة الرابعة صباحاً مكثفة معها ظلمة بطابقات غليظة مصحوبة برطوبة باردة في مثل هذا الشهر. رافعة معها نسبة الكحول في جسده احساسا منه بفرحة الوصول من منزله.
خطواته الآن أكثر ثقلا. بصعوبة ينزع قدميه نزعا من على الأرض التي يمشي عليها. ولكي يحافظ على توازنه في ظلمة الطريق يمسك بين حين وآخر بجذوع الأشجار وأسيجة المنزل بمحاذاته.
تعال ، قالت. إقترب. يقترب فاسكو أكثر فأكثر مع إرتعاشات جسده وتحرك عنقه مثل بعير لحظة وقوفه.
تعال، آ.. الزين، قالت. فهو الآن لا يتبين شيئا إلاّ من صوت يشتعل في الظلام. قادته كالمسحور الى بيته القريب جداً من متدحرجين في مشيتهما داخلين قصره حسبت تعبيره الذي تحرسه فيوض الرحمة من كل جانب حيث إن بوابته لا تغلق أبداً.. بشق الأنفس صعدا الدرج المتكسرة أسنانه. وقد إمتصهما سرير «البُونج» من وقفتهما، حيث بقي باب الغرفة مشرّعاً على مصراعيه لنسمات الصباح فاضحاً مشروعهما الليلي. ساقطا أسنان اللحظة المتهالكة بين الفم والفم. كان يلوك تشكلات القبلة/ الحلم.
ما هذا، قالها في خاطره. فقد أحس بشيء في فمه.. بَصَقَ بأقوى ما يستطيع على راحة كفه. لقد أبانت تلك البصقة البنية اللون ذات الرائحة العفنة عن سنين ناخرين. فكر بأسنانه. فعدها باصابعه، واحدة واحدة. فوجدها متراصة «كمحزم» كامل العدد.
انتابته نوبة من الكآبة والقرف. وأحس ان معدته تكاد تخرج من فمه. وقادته رؤية المرأة نائمة بمحاذاته نحو سوداوية المشهد، بشكل لم يتوقعه حتى في أسوأ الأحلام:
انهضي بسرعة، قالها.
اخرجي لا أريد أن أراك. مؤكدا لها بنبرة صارمة الاسراع بالمغادرة.
لن أخرج..سأبقى هنا للعناية بك وبالمنزل.
أين، أذهب قالت.. لا أحد لي هنا في هذه المدينة.
عليّ أن أترك البيت لك وللشيطان الذي قادني اليك، قال.
لم تعره «الحاجة» أي اهتمام.فقد مسها سحر الصبا. وبدأت تمارس التنظيف والترتيب وكأن البيت بيتها.
لا يتكلم.. ظل فاسكو طوال ذلك اليوم لا ينبت بشفة أو يتجرع شيئا في معدته مخافة أن تكون شظايا أسنان تلك المرأة العجوز عالقة في مسار معدته. سنين مرت.. إلا أن الابتسامة، طرية لحظة استذكار فاسكو وأسنان الحاجة فاطِمَة في بلاص بِتري.

★ الى فؤاد.... في حله وترحاله.
– الطربال: غطاء من القطن الثقيل أو القُنّب.
– البونج: مادة من الفُلين الصناعي.
تصنع منها الأسرة والماسحات.
– المحزم: انشطوة الطلقات.

الاشتغال الثقافي العماني إلى أين؟!

الصيف طال على أعناقنا. لهذا شربنا من الأنهر الجافة والطفولة المستدارة قصداً. فالأرض وشمسها قد عتقتانا الى درجة التحلل حينها انبثقنا من كلمات المكان. المكان الذي نحمله خفْية وعلانية، دون أن ننافس التجار أو تضرب أعناقنا العُملات. لهذا نسينا الطريق ومنحناه حبال الفؤاد المرنة دون قيد أو شرط لأن يكون لنا خيط طريق، دونه. أو الخيط طريق.

* * *

سأطرح في هذه الصفحة أربع نقاط موجزة في أقل الكلمات. وهي في اعتقادي تهم الثقافة والمعرفة إجمالا في سلطنة عُمان.

١ – أقام النادي الثقافي مهرجانين للشعر، ناجحين بشهادات من شارك وحضر من داخل عُمان وخارجها. وقد انتهى ذلك النشاط المؤثر بالتوقف ليتمخض عنه! لاحقا عبر ادارة جديدة مهرجان للشعر النسائي فقط. وسيستمر هذا المهرجان– هذا– ما عبر عنه «فرحات على وزن شاعرات» القائمون عليه.

٢ – أقامت بلدية مسقط أيضا مهرجانين للشعر وكانتا هاتان الفعاليتان ناجحتين بكل المقاييس ربما توافرت لمهرجان البلدية الشعري روح أكبر وذلك باضافة فعاليات مصاحبة لمفكرين ونقاد وأدباء عرب وانتهى هو أيضا الى مآل سابقه مع الأمل بالعودة.

٣ – مهرجان الشعر العماني الذي تتبناه وزارة التراث والثقافة وهو الوحيد الذي تجاوز الدورتين الى الثالثة من بين سابقيه. فقد أقيم الأول في مدينة نزوى والثاني في مدينة صحار والثالث والأخير في مدينة صلالة بمحافظة ظفار. ربما يطرح سؤال هنا حول الفائدة المرجوة من مهرجان شعري يكرر نفسه بالموجبات التي على كل مشترك ان يلتزم بالقائمة المحددة له والمرسومة سلفا.

وخروجاً على تلك المسلمات تفرز اللجنة الأولى (غير ظاهرة للعيان) أحقية التقيد والالتزام بالشروط المحددة سابقاً. حول المشاركات الشعرية بشقيها الفصيح والنبطي. لهذا تجد اللجنة الثانية (الأولى حسب قول المنظمين) والتي تعلن أسماءها في وسائل الاعلام أمام اختيار ما وصلها من مشاركات.

الدورات الثلاث لمهرجان الشعر العماني كررت نفسها: نفس الأسلوب والطريقة... نفس المشاركين... نفس المحكمين (تقريبا؟!)... ليس نفس المكان.. وستكرر أيضا نفسها في الدورة الرابعة.. إن شاء الله.

٤ – الكاتب سواء كان شاعرا أو ناثرا أو حتى كاتب دراسة أو مقال وكل من يشتغل بالكتابة والثقافة عموماً معرّض اشتغاله للقراءة والتأويل والاجتهاد والصواب والخطأ.

قد تضيق وقد تتسع تلك الرؤى التأويلية والاجتهادية لقراءة ذلك النثر أو الشعر أو حتى المواضيع السياسية وغيرها. هنا يطرح سؤال حقيقي يمس كل من يتعامل مع القلم والورقة و(الإنترنت). مَا الجهة التي يقف أمامها في حالة المساءلة – لا قدر الله– على ذلك الفعل التأويلي المختلف والمتضاد. إن وجد. فمع تشكل بنية الدولة الحديثة والمدنيّة في سلطنة عُمان وصدور النظام الأساسي للدولة الذي حدد وفصّل في الحقوق والواجبات. وكفل حرية التعبير لأفراد المجتمع ضمن الشروط المحددة قانوناً.

وقد حدد النظام الأساسي للدولة أيضاً الجهات التي يقع على عاتقها الادعاء والمقاضاة والاحتكام وجهات التنفيذ وفق مسطرة واضحة ومحددة. فالمحاكم المدنيّة هي من يؤل إليها هذا الاختصاص وليس جهات أخرى.

طالب المعمري

دراسة الأدب العربي
في جامعات غربية

محمد المحروقي*

لم تكن لؤلؤة أول من سأل ذلك السؤال، وهي بالأحرى ليست آخرهم على الإطلاق، لقد تردد كثيرا على مسامعي في الشرق وفي الغرب في عمان وفي المملكة المتحدة وأحياناً في غيرهما من الدول التي مررت بها في السنوات الأربع الأخيرة. هذا التكرار - على ثقله - زادني حنكة ودراية بمقدار الردّ: طولا وقصراً مدللاً بالإثباتات ومثبتاً بالأدلة على صحة ما أعتقد. لم تكن هي أول السائلين في ذات مساء على طاولة العشاء بالسكن الطلابي بجامعة لندن حيث اجتمع سليمان العماني ومجدي المصري وجون اليوناني ولؤلؤة الكورية المتحدثة بالعربية فصحاها ودارجتها (الدارجة المصرية) وكاتب هذه السطور. قالت : ماذا تدرس؟ قالتها بعربية فصيحة لم تخرم منها شيئا. أجبت: الأدب العربي. وبدت عليها الدهشة والاستغراب تخبر بذلك عيناها اللتان انفرجتا بأقصى زوايا الانفراج. واصلت: تدرس العربية هنا في لندن!!! وبدت مني ابتسامة خفيفة، ابتسامة الواثق بالانتصار وسكت هنيهة قبل أن أردّ عليها بسؤال أخر: أين تريدينني أن أدرس؟ هي: في أية دولة عربية. قلت: طيب، أولاً لابد من تصحيح فكرة محورية في هذا النقاش وهي أنني لا أدرس اللغة العربية ولكنني أدرس الأدب العربي. فالعربية هي لغتي الأم ولم آت إلى لندن لأعرف كيف أتحدثها أو أقرأ بها أو أكتب وإنما أتيت لتعلّم أساليب البحث المنهجية. ثانياً: مناهج البحث العلمية الحديثة - بشكل عام - هي مناهج غربية المصدر يستوردها العالم كله بما في ذلك دول العالم الثالث، والمناهج

* أكاديمي من سلطنة عُمان

النقدية في النظرية الأدبية لا تشذ عن ذلك بأي صورة من الصور. فالبنيوية وقبلها المنهج التاريخي وبعدها التفكيكية والنقد الحداثي وما بعد الحداثي وصولاً إلى الإتجاهات الجديدة في الدراسات النسوية هي مناهج غربية المنشأ ويطبقها النقاد في تحليل نصوص تنتمي إلى لغات وسياقات مختلفة ومتباينة: افريقية وهندية وعربية وفارسية وهلمّ جرا. ثم لنكن واقعيين ولنفترض أنني ذهبت إلى القاهرة أو تونس أو عمّان فسأدرس على أيدي أساتذة هم انفسهم خريجو جامعات غربية. فمحمود الربيعي وصلاح فضل وعبدالسلام المسدي وعبدالهادي الطرابلسي وغيرهم تخرجوا في جامعات غربية والنصف الثاني في قائمة أسماء النقاد العرب المؤثرين لم يتخرجوا في جامعات غربية بشكل مباشر وإنما ادمنوا قراءة مناهج النقد الغربية بلغتها الأصليّة كمصطفي ناصف وشكري عياد وجابر عصفور وكثيرين غيرهم. أرجو أن تكون إجابتي واضحة يا لؤلؤة. قالت: إنها واضحة ودقيقة والآن أرى سبباً قويّا لمجيئك للدراسة في لندن.

لم تكن حواراتي الأخرى في الموضوع ذاته بتلك السلاسة المشار إليها وإنما كانت أحياناً مع أناس ذوي قناعات مسبقة لا يتغيرون بسماع الأدلة أو مع أناس أكثر طيبة ولكنهم أقل إمكانية عقلية لاستيعاب ما يقال على الرغم من بساطة الطرح. اعترض أحدهم مرة فسألته ببساطة : أين تقترح أن أدرس الأدب العربي؟ فقال متفلسفاً: الأمر شديد الوضوح، العربية هي لغة القرآن والقرآن نزل على سيدنا محمد في مكة، وبالتالي اذهب إلى مكة فهي المكان المناسب لدراستك. فكان عليّ ان اقنع هذا المتفلسف أيضاً أنني لم آت إلى لندن لدراسة العربية وإنما لتحصيل لغة عالمية ودراسة النظريات النقدية. ولكنّه أصرّ أنه من غير الممكن ألاّ تكون هناك نظرية نقدية عربية صالحة لدراسة النصوص الأدبية. فقلت له: إن أسمى ما صاغه النقد العربي في هذا الشأن هو ما تمّ منذ مئات السنين بجهود نقاد من أمثال عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني ولكننا لا نستطيع تطبيق نظرياتهما تلك تطبيقا مباشرا وإنما نحتاج لفهمها إلى مناهج غربية والدليل على ذلك الدراسات التي تمت في هذا الصدد كدراسة كمال أبو ديب لنظرية الصورة الشعرية عند عبدالقاهر الجرجاني والتي قارنت إنتاج هؤلاء النقاد بانتاج نقاد غربيين من أمثال اليوت وريتشاردز وغيرهما.

كثرة تردد هذا السؤال هو ما جعلني أقضي أمسية كاملة أشرح فيها لصديقي الذي ضج من الإستفسارات/الإعتراضات التي يواجهه بها الناس. شرحت له الموضوع بكل ابعاده ودقائقه ابتداءً من فائدة تعلّم لغة أخرى إلى جانب اللغة الأم كما تشير إلى ذلك الأحاديث النبوية ومنها «من تعلّم لغة قوم أمن مكرهم» أو «أمن شرهم» وكما تشير بعض الأدبيات إلى أن كل لغة جديدة هي عقل جديد، مروراً ببيان النظريات النقدية ومنشأها الغربي وأن الإتصال بالغرب هو اتصال لاقتباس هذ النظريات من مصادرها لا الذهاب إلى وسطاء في أماكن أخرى من العالم، وانتهاءً إلى شرح الموضوع الذي ادرس وكيفية تطبيقي لتنظيرات غربية على نصوص شعرية عربية.

لم تعيني الحيلة في توضيح الواضح وإثبات الثابت وإن كان الشاعر يقول:

و ليس يصحّ في الاذهان شيءٌ

إذا احتاج النهار إلى دليل

ولكن الاستفسارات في ذلك المقام تنداح بحسن نية ووجودها لن يؤذي أحداً. غير أن الأمر يختلف كثيرا ويصبح من الأهمية بمكان إذ ترتبط به حركة علمية وثقافية ويصبح أمر إثارته ليس مجرد نزعة شخصية محدودة بل تجربة تتصل بحركيّة المجتمع ككل ويصبح توضيح بعض الأفكار المغلوطة لدى

بعض المسؤولين من الأمور ذات الأهمية القصوى.
لقد حزّ في نفسي ان اسمع تساؤل لؤلؤة على ألسنة بعض المسؤولين وان اسمع استنكارهم لدراسة الادب العربي بجامعات أوروبية وأنّه من الأمور التي يجب يمنع استمرارها وأن المكان الملائم لهكذا طلاب هو جامعات الدول العربية. هل ترانا نحتاج إلى أن نعيد سرد الأبجديات السالف ذكرها مما يتصل بالنظريات النقدية ومما يتصل بتعلّم لغة عالمية أم ترانا نحتاج إلى أن نذكّر بمثال لرائد من روّاد النهضة العربية هو الشيخ رفاعه رافع الطهطاوي الذي ابتعث إلى باريس كمرشد ديني لبعثة علمية وكان دوره محددا في أن يقيم الصلاة بالمبتعثين وأن يجيب على تساؤلاتهم الدينية. ولكنه أضاف إلى هذا العمل الشريف عملاً آخر فانكب على دراسة اللغة الفرنسية حتى اتقنها ربما أفضل من المبتعثين الأساسيين. ولمّا عاد إلى وطنه (مصر) قام بدور تنويري رائد منه انه أسس مدرسة لتعليم اللغات اسماها «مدرسة الألسن» اعترافاً منه بدوراللغات الأجنبية في رقي وتطور المجتمعات.
كما كان – وهو الشيخ الأزهري – من الداعين إلى تعليم المرأة وان يكون لها دور فاعل في بناء المجتمع على أسس علمية. وكانت له من المآثر ما يستحق الإشادة به وتمثّله. ويأتي كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» من الكتب الهامة في أدبيات النهضة العربية فصّل فيه ملاحظاته على المجتمع الفرنسي مقارناً إياه بالمجتمع المصري بما في الأول من قيم ايجابية بنّاء لا تظهر بشكلها المشرق في المجتمع الثاني متوصلاً إلى حضور القيم الإسلامية العالية في الحياة اليومية للفرنسي فيما يتصل بحبه للعمل وإخلاصه فيه وما إلى ذلك. هل نذكر نموذجاً نهضوياً آخر؟ إنه المفكر المعروف علي مبارك مؤسس كلية دار العلوم التي قال فيها الشيخ محمد عبده إنها المكان الوحيد الذي تحيا فيه اللغة العربية. كانت تجربة مبارك مشابهة لتجربة الطهطاوي واجه فيها المجتمع الفرنسي ونقل تجربته إلى أبناء جلدته في شكل مؤلفات علمية وأدبية ومشاريع كبرى.
أتصوّر أن الوضع الصحيح – في ظل غياب خطة علمية محكمة – أن يبقى أمر اختيار مكان الدراسة مربوطا برغبة الباحث نفسه فإن ذلك أدعى إلى تفانيه في العطاء ومثابرته على التحصيل وأنه اذا كان طامحاً في تحصيل لغة جديدة أن تسهّل له السبل وتذلل العقبات ويمنح من الوقت مايكفي لتحصيل اللغة أولاً ثم التركيز على موضوع البحث ثانياً. ومن الجوهري، أن طالب الأدب العربي يمكن ان يدرس في أي بلد غربي حيث يتوافر المناخ العلمي ابتداءً من الأستاذ المشرف الذي يقوم بدوره – غالباً – على أتم وجه ضمن جدول زمني متعارف عليه بينه وبين تلميذه، لا يتأخر عن موعد ولا يضن بنصيحة. وهي باختصار علاقة سليمة. ثم هناك المكتبات وتسهيلات الإعارة والإعارة البين مكتبية إضافة إلى وفرة المصادر والمراجع بجامعات عريقة تبلغ خبرتها مئات السنين، وتبلغ مخازن بعض مكتباتها سبعة أميال كما هو الحال بإحدى الكليات باكسفورد، هذه هي المخازن فقط!!. إضافة إلى ذلك كله، البيئة العلمية النشطة التي تساعد على الإنتاج والتحصيل.
وكما يقال «وبضدها تتميز الأشياء» فلنقف وقفة سريعة على حال الجامعات العربية مع الإحترام الكامل لدورها الريادي والأبوي في بث نور العلم والثقافة إلاّ إنها – كأي مشروع عربي – أمست تعاني مشاكل مفصلية. فعلاقة المشرف بالطالب في كثير من الاحيان علاقة غير طبيعية، غير انتاجية تعرقل الطالب وتضيّع الكثير من جهده والكثير من عمره ويكفي أن نعرف أن مشروعاً علمياً يحتاج – عادة – ثلاث سنوات يقضي فيه الطالب خمس سنوات والبعض سبع سنوات والآخر – وهذا هو الأغرب – يقضي عشر سنواتّ !! مثال اخر يمكن ان

يقدم عن المكتبات وخدماتها ومصادرها ومراجعها. في تجربة لي بمكتبة بعض الكليات المرموقة في جامعة عربية طلبت رسالة دكتوراة في موضوع نقدي يتصل بالصورة الشعرية، فقالت لي الموظفة: الرسالة في «التجليد». وبحسن نية صدقت هذا العذر، فليس هناك سبب واضح للكذب في موضوع كهذا. وحيث إن الرسالة من المراجع الهامة لي فقد سألتها سؤالاً آخر: متى تنتهي عملية «التجليد» ؟ فسأطلب من أحد أصدقائي أن يعود ولو بعد أشهر ليصوّر لي بعض الأشياء منها. قالت الموظفة وقد أدركت مدى حرصي على الحصول على الرسالة: الموضوع ببساطة أن هذه الرسالة لن تعود ثانية فهي مفقودة بل بلفظ ادقّ هي «مسروقة» وأن لفظة «تجليد» ليست الاّ تهذيبا وتطرية لكلمة أكثر قسوة هي «مسروقة». وكانت اجابتها كالصاعقة هل يعقل أن تسرق رسالة علمية من جامعة عريقة ومن مكتبة يفترض ان تكون حصينة!! ولماذا سرقت؟ أمّا الإجابة على ذلك فهي أمر وأقسى من الاجابة الاولى. فكما قالت الموظفة: سرقت لتقدم إلى جامعة أخرى باسم باحث آخر كل دوره أنه أزال الورقة الأولى ليضيف اليها ورقة مزيفة بمؤلف مزيف وعنوان آخر. هنا ادركت فظاعة الإنحطاط والتخلف في العالم العربي:

و اذا أصيب القوم في أخلاقهم

فأقم عليهم مأتما وعويلا

و بطبيعة الحال أنّ ما ذكرته عن الإشراف والمكتبة ما هو الاّ غيض من فيض. حديث مليء بالمرارة والواقع الخانق الذي لا نريد أن نعانيه لفرط قسوته بل نهرب من ذلك إلى الكذب كما فعل من قبل شاعر العربية الأكبر المتنبي عندما هرب إلى الكذب عن تصديق خبر وفاة أخت سيف الدولة الحمداني:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر

فزعت فيه بآمالي إلى الكذب

حتى إذا لم يدع لي صدقه أملاً

شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

وما يماثل ذلك مرارة ألاّ نلتفت إلى هذه السلبيات ونظل مصرّين على بعث طلابنا للدراسة في جامعات لم يعد لديها الكثير لتقدمه أو بشكل أدق قست عليها الظروف السياسية والإقتصادية المتردية في العالم العربي فحوّلتها إلى ما آلت إليه من أطلال جامعات وأشباح أساتذة.

عندما كتب الصديق سيف الرحبي محتفياً «بحزمة الأوهام الجميلة» في إشارة لبقة منه إلى مشاركات لبعض الشباب الأكاديميين كان لدينا شيء جميل مفرح وإن كان هذا الشيء مجرد أوهام فقد تصدق الأماني مرة واحدة أو مرات عديدة، ولكن في ظل توجّه أشرت إليه سابقاً لن يعود للأجيال القادمة «حزمة أوهام جميلة» يفرحون بها إذا ما دفع بهم ضد رغباتهم العلمية.

وفي الختام أريد التأكيد على أنّ القضية تخرج من إطار التجربة الفردية إلى ما يمكن أن يؤثر سلباً على جيل تال أو على أجيال تالية من الدارسين. وأنّ استقرار نظرة كتلك ينبغي ألاّ يستمر. وفي إطار مراجعة هذه القضية هناك اصوات عديدة لها حضورها من مثل التجربة الفذّة للزميلة شريفة اليحيائي في تحليلاتها لاتجاهات القصيدة الحديثة في دول الخليج العربي والمؤثرات السياسية والإجتماعية على هذا المنتج وكذلك الإشارة لتجارب ما زالت في طور التشكّل للزميل هلال الحجري الذي يتبنى بعض مقولات نقد ما بعد الحداثة في معالجته لنصوص نثرية تنتمي إلى «أدب الرحلات»، وكذلك الزميلة سناء الجمالي التي تضيء تجربة سردية لأحد الروائيين العرب المعاصرين لمنظّر شكلاني اجتماعي له تأثيره الشديد على الحركة النقدية المعاصرة هو باختين. تتصل هذه التجارب بشكل أو بآخر بنقد الأدب العربي ولا يوجد أي تعارض في ذلك مع كون الباحثين المشار إليهم درسوا أو مازالوا يدرسون في جامعات غربية.

الشاعر متجولاً

خبط الأجنحة تحت أكثر من سماء لأمجد ناصر

رؤوف مسعد*

يقول المؤلف في تقديمه لكتاب تحت أكثر من سماء:

«تبدأ هذه الرحلات- الكتابات- من حيث انتهى كتابي السابق «خبط الأجنحة» ولكنها تذهب على ما أزعم، إلى مدى ابعد، سواء في الأمكنة أم في ما تطرحه هذه الأمكنة وشخوصها وسياقاتها التاريخية والاجتماعية والثقافية من أسئلة».

«خبط الأجنحة» الصادر عام في ١٩٩٦ من دار رياض الريس «اللندنية» ينشغل كما يعلن الغلاف بـ «سيرة المدن والمقاهي والرحيل» ويعلن د. صبري حافظ كاتب المقدمة ان الكتاب «سجل تجربة طويلة مع الغربة ولكنه في الوقت نفسه سجل تجربة خبط أجنحة الشاعر في فضاء التحولات العربية والذاتية معا»

أيضا بداية الرحيل القسري للكاتب من بيروت وأرصفتها، مرورا بعمان وتونس «الخيار الوحيد» كما يطلق عليه. ثم إلى لندن، مأواه ومستقره ومكان «لقمة عيشه» في صحيفة القدس العربي.

في الأجنحة يرسم الكاتب صورة شعرية للناس والأماكن، ما يزال - بعد - ممسوسا بالمقاهي العربية وضجيجها. هناك يلتقي الشعراء ويتذاكرون أيامهم ويروون قصائدهم.

«تحت أكثر من سماء» «يستعيض» برحلات إلى.. عن «الرحيل» الذي كان في غلاف «.. الأجنحة» وبين تاريخ نشر الكتابين ثماني سنوات.

السنوات الثماني جعلت الكاتب أكثر دقة في فصله بين الهّمين: السياسي والثقافي. يحاول - جاهدا - ان يتمرد على قبيلته السياسية مثلما تمرد الشعراء الصعاليك؛ على قبائلهم وعشائرهم، في السابق، غير مبالين بهدر دمائهم.

يعلن «أن أسئلة الأمكنة العربية اليوم السياسية والثقافية والاجتماعية متشابهة جدا، تشابه خيبات أبناء هذه الأمكنة في تحقيق الحدود الدنيا من طموح في جعل أمتهم صالحة لحياة حرة كريمة.. والثقل الأكبر كما سيلمس القارئ، هو للثقافي والاجتماعي والتاريخي باعتبار هذه الأبعاد أكثر قدرة من السياسة على عكس ما هو استراتيجي»

لماذا هذا التحول ؟

يجيب : «ليست السياسة دليلا صالحا لمعرفة ما يعتمل في الحياة العربية من أحداث وتمخضات بينما الثقافة، بمختلف أوجهها هي دليل اقل مراوغة»

مل الكاتب من مراوغات السياسة، ان تقدم له إجابات عن أسئلته.التجأ إلى الثقافة (وهو المثقف الذي انتمى للسياسة بقصيدة الشعر !)

لم يستطع الصمود طويلا أمام قراره. يقدم لنا فاتح الشهية الأول في مفتتح كتابه بـ «تقرير» سياسي دقيق عن انهيار التجربة الاشتراكية العربية الأولى في جمهورية اليمن،

* كاتب من مصر

متوجة بالصراع الدموي بين أقطاب الحكم والحزب والجيش، انتهت إلى ما نعرفه جميعا.
عدن كانت مدرسته الاشتراكية الأولى حينما كان طالبا، في « معهد الاشتراكية العلمية» الذي فر منه قبل ان يكمل سنته الدراسية الأولى.
ولأن الشيء بالشيء يذكر، نعرف ان الشاعر قد حضر «الآن» إلى عدن والى بيت رامبو بالتحديد ليشارك مع نجوم الشعر العربي في ندوة حول «الغنائية في الشعر» تمت بالتعاون بين السفارة الفرنسية في اليمن ووزارة الثقافة اليمنية.
يحدثنا الكاتب عن الجهود التي بذلت لاكتشاف « بيت رامبو» في عدن الذي تحول ليصبح وكالة تجارية.
من عدن إلى صنعاء، منها إلى بيروت، التي يصفها ليست « مسقط رأسي» لكننا سنعرف، إنها مسقط رأسه الشعري.
قدم إليها، كما يقول بتلك الصراحة النادرة.. «بلا قوام أو هيئة، فمنحتني اسمي وكتبت شهادة ميلاده على الصحيفة وعلى غلاف الكتاب الأول وشكلت بيدين لم تفرقا كثيرا بين عابر ومقيم هيئتي وقوامي. بفضلها صار لي اسم بين المتخاطبين. ولي وحدي يعود أمر تربيته وتدبر شؤونه»
هذا نوع من الحب والولاء، لمدينة، تختلف عن بقية المدن العربية.فهي، ليست مدينة فحسب، لكنها «حالة» لا يعرفها إلا من كابدها.
أعرفُ بيروت،، نزحت إليها لأعمل بالصحافة والسياسة.التجأت إليها عام ١٩٧٧ ومنحتني الكثير. تركتها مرغما، عام ١٩٨٢ عام الغزو الإسرائيلي. مدينة تشكل قوام وهيئة من يقدم عليها ليرجع الواحد إليها، يسترجع حبه، وجسده الأول.
سنجد في «اكثر من سماء» ان بيروت ترتفع إلى سماتها الخاصة بوله الكاتب بها ومكابدتها لتباريحها.
الرحيل الأول في خبط الأجنحة كان عنادا لإثبات البقاء ورمزا للإصرار بعد الطرد من بيروت (مثلنا جميعا !) عند سقوطها تحت الجنازير الإسرائيلية.
الكتابة عن الرحلات تأتي، بعد ان اندملت جراح الهزائم على مرارة الحكمة. خلاصة العمر والتمعن في ما جرى، واستخلاص الترياق من السم.
مع بيروت يأتي ذكر محمود درويش في كتاب أكثر من سماء «ليس هناك على ما أظن، شاعر عربي حديث، جعل بيروت عنوانا ومادة لأكثر من عمل قام به، مثل محمود درويش الذي كرّس واحدة من قصائده الطويلة حملت اسم المدينة نفسه،فضلا عن ورودها تصريحا وتضمينا في عدد آخر غير قليل من أعماله الشعرية والنثرية.. وفي قصيدة بيروت تطالعنا لازمة تتكرر : بيروت نجمتنا الأخيرة، بيروت خيمتنا الأخيرة»
في بيروت، وفي مقهى «الغلاييني» قرأ امجد ناصر لأول مرة «أغاني مهيار الدمشقي» بطبعة مجلة شعر.
مجلة شعر تعرّفه على أدونيس، على الحداثة وعلاقتها بالتصوف. العلاقة بين الماضي «الذاهل» والمستقبل «التقدمي ».لكنه في تلك الأيام – كما يعترف لنا – يرفض الفكرة من أساسها مثلما فعل كثيرون غيره.
يأتي الوقت، حتما، «يمتص فيه الفضاء الشعري العربي أنفاس الصوفية التي تحدث عنها أدونيس في مطلع الستينيات. فبعد ان تنطوي الحقبة الأيديولوجية التي وجهت شطرا كبيرا من الحركة الشعرية العربية إلى بغيتها سيطلع شعراء من المشرق والمغرب العربيين يستثمرون الصوفية إلى حد يغلب فيه المرجع الصوفي الخارجي على الشعر».
في المقهى يتعرف الشاعر على انسي الحاج. يعلن حبه له بطريقته الخاصة حيث انه، عندما نشر، مجموعته الشعرية الثانية، صدرّها مقطعا طويلا من أنسي الحاج.

اليدان المرتجفتان

ما الذي يجعل شاعرا –كاتبا مهموما بالبحث في الأسئلة ومراوغة الأجوبة التي يطاردها – يتوقف أمام يدين مرتجفتين لشاعر آخر، هو بسام حجار «الذي لم يبق من سمته القديم ما يدل عليه: لا لحيته الجيفارية ولا جسده النحيل، لكن عينيه الهادئتين اللتين تعكسان توتر أعماقه لا تزالان تملكان الإيحاءات نفسها».
«يتأمل الشاعر، تاريخا طويلا من الخيبات المتلاحقة: دور النشر التي استعارت من التراث أسماءها لتقدم تراثا تقدميا «لم يؤسس مشروعا: الفارابي وابن رشد».
«..كان ثمة أمل. كانت لنا أحلام. ماذا تبقى من كل ذلك ؟ وقعنا من أعلى جيادنا فتلقفنا الوعر مكتهلين ولما نبلغ الكهولة بعد. الضوء الذي لمحناه في صخب فتوتنا طلع خُلّبا» يتنبه «إلى ظاهرة رأيتها تغزو أبناء جيلي في المهجر والأوطان سواء بسواء..».
هل هو الخوف من مصير مشابه لمصير رامبو ؟ ان تختفي ذكرانا (وأسماؤنا) تحت أجولة البضائع وقسائم البيع والشراء ؟ ان تتحول غرف نومنا، حيث أحببنا، وعشقنا، وكابدنا كتاباتنا، إلى مجرد أماكن يستخدمها التجار الذين يطاردوننا منذ ان تحولت السياسة إلى مهنة و«مدرسة» الاشتراكية العلمية إلى بورصة اسهم وسندات؟
لكن «ماذا يضير الشاة سلخها بعد ذبحها».
جيل الأيدي المرتجفة وجوازات السفر المتهرئة من كثرة الاستعمال بحثا عن مر فأ آمن وإجابات تطمئن هلع اليقين.
إنها العودة، إلى أماكن الهزيمة: جندي يتفقد أشلاء رفاقه

الذين استباح المنتصرون أسماءهم وقوامهم.
في أساطير ما قبل الأديان التوحيدية، يقوم الاسم بوظيفة هامة في العالم الآخر. يعلن الوافد عن اسمه: أنا فلان ابن فلان. يستجيب النوتي الذي يحمله إلى حيث يجب ان يكون. بدون اسم لن يستطيع تعريف «روحه».
هكذا يتجرأ الكاتب مقتحما مطارات ومرافئ رحلاته، يعلن اسمه الذي أعطته له بيروت، تفتح له الأبواب وتستقبله الأسئلة!
تقوده الطائرات إلى مكان ما يزال يحمل غموضه منذ بدايات تاريخه. يحمله مقتحما تاريخ اليوم.
في تجواله يهبط إلى عُمان سيدة المياه. بحارتها وصلوا إلى زنجبار والهند والسند. صفحات طويلة يحاول فيها المؤلف ان يفك ألغاز عُمان. يفك لغزا ليواجهه آخر.
مكافأته النهائية حتى وان لم يصل إلى يقين: إحاطة الشعراء به في مكان الشعر الأول.. «مسقط» هي العاصمة الوحيدة في شبه الجزيرة العربية التي تستضيف مهرجانا مكرسا للشعر غير مصحوب بعدة المهرجان الثقافية من فنون وفلكلور وترفيه».
عُمان ومدنها و«افلاج» مياهها ووديانها أثارت في الشاعر لوا عج الذكرى التي تقادمت منذ الطفولة والصبا، تراكبت فوقها السنون الثقيلة الهزائمية.
لهذا نجد صفحات مطولة من الكتاب مخصصة لعُمان واستحلاب الذكرى (بالحاء كما يستحلب الطفل طعم الحلوى بعد ان تذوب في فمه بمدة !) وتمزج الاستحلابات بالمياه في تبدلات خريرها.
يتذكر عمه المهرب وجده الذي عصى قريته وسكن الحواضر «شطرا من طفولتي صرفته على حواف السواقي والقنوات الطينية، في كنف جدي الذي نبذ العشيرة واستقر عاصيا وغريبا في بلدة تل شهاب على الحدود الأردنية السورية».
يودع الكاتب عُمان بمرثية عن الزمن القديم «فقد استبدلت تقريبا، كل الأدوات وقطع الأثاث التقليدية بأخرى «حديثة» يسودها اللون الذهبي غالبا تقذف بها مصانع النمور الآسيوية إلى أسواق الخليج.. انتهى زمان وجاء زمان..آخر، لكن الحياة العربية لا تزال تنوس بين الأداة الحديثة وبين البداوة، لا الأولى من صنع أيدينا ولا الثانية ظلت على فطرتها الأولى».
هذا واحد من الفخاخ التي يحاذر الشاعر ألا يسقط في أحابيلها. يحوم حولها بأوراقه وأضابير تواريخه. أعني فخ الوقوع في التاريخ والتبرع بالمقارنات. فأنا واحد من «المتجولين» في الأرض ايضا مثل أمجد ناصر (ومن هنا جاء اهتمامي بكتاباته عن التجوال) لكني أتحاشى فخاخ التاريخ، قدر المستطاع. أؤمن أن كتابة، من هذا النوع، عن السفر وعن البشر وعن الأماكن؛ كتابة صعبة يراد لها ان تكون سلسة ومسلية، ومفيدة في آن. فالقراء الذين يقبعون في أماكنهم، لابد من إغوائهم بطريقة ما : ان يقرأوا ما كابدناه واستمتعنا به في تجوالنا.
وقد أقلقتني كتابات أمجد ناصر في «تواريخ» الأمكنة. كأنه يريد ان يقول للقارئ: يمكنك ايضا ان تفيد من رحلتي بمعلومة تاريخية. مع أني أرى، ان قصد الرحلة والكتابة عنها، أشخاصها وروائح أطعمتها ؛ يكفي ويزيد.

التلفزيون العولمة الشامية!

يعقد امجد ناصر مقارنة ساخرة بين عهدين سياسيين اعتملا داخل أفئدة أهل الشام، عهد ما قبل الكتابة الدرامية للتلفزيون، وما بعده.
(ما قبل) كان عهد الجدية والصرامة السياسية. السبعينيات وحتى مطلع الثمانينيات. أيامها، اعتبر المثقف السوري ان الكتابة التلفزيونية لهو ولغو وابتذال.
قم «العهد التلفزيوني» حيث دخل الكتاب والشعراء السوريون ميدان الدراما «كما لم يفعل المثقفون العرب في سياحة ثقافية أخرى».
يفسر الكاتب هذه التحولات بسقوط الأيديولوجيا وتحطم أحلام التغيير.
أختلف معه هنا.أرجع بالقارئ إلى مقولة البريطاني الراحل «دينيس بوتر» الذي كتب - بالفعل - أعمالا درامية عظيمة للتلفزيون البريطاني وتمت إذاعتها في معظم تلفزيونات أوروبا. سأله مقدم برامج في التلفزيون البريطاني، عن سبب تحوله من الكتابة «الاعتيادية» للكتابة التلفزيونية. أجابه بوتر بأن جمهور التلفزيون، الذي يمكنه ان يشاهد عملا له،في ليلة واحدة، يتجاوز عدة ملايين. بينما لن يتجاوز عدد قرائه، خلال سنوات، بضعة آلاف. أضاف : ان الكاتب، مثله مثل السياسي، هدفه الأساسي، هو الوصول إلى اعرض جمهور.
المقارنة هنا مجحفة!
جمهورنا أمي لا يقرأ، ويعتمد بالأساس على «الرؤية والسمع» بعكس الجمهور الغربي الذي يقرأ وهو في المترو.
بالرغم من ان الأنظمة السياسية العربية ما تزال تمارس الوصاية على المواطن، أي الرقابة بأنواعها، خاصة على الكتاب، الذي لا تتجاوز مطبوعاته ثلاثة آلاف نسخة لشعب تعداده بالملايين. إلا ان أجهزة الرقابة ما تزال تواصل نشاطها على قراء وهميين !
لكن جهاز البصر والسمع الذي تتلقفه الأسرة العربية من المحيط إلى الخليج هو الأخطر.
من هنا تنامت جماهيرية لاعب كرة قدم،أو ممثل مثل محمد

هنيدي، ومغن في مستوى شعبان عبد الرحيم - جماهيرية تزاحم أم كلثوم وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ..
يد الدولة العربية الثقيلة والقابضة بحزم على صنابير أجهزة التلفزيون والإذاعة، تسمح بين وقت وآخر «بتسلل» مثقف محترف وفاهم لأدواته وسط خضم الرتابة والرداءة الرسمية الحكومية،خاصة في زمن العولمة والدش اللاقط !
وهذا مقبول، بل ومطلوب، ويجب الدفاع عنه.
مثقفو دمشق، التي شهدت صراعات دموية بين الدولة وبين الاخوان المسلمين، قرروا الاصطفاف إلى جانب الدولة وتجميد صراعاتهم معها. هذه الصراعات التي تبرز إلى السطح الآن تحت مسميات مختلفة (كُتب هذا الفصل السوري، في تشرين الثاني – نوفمبر ١٩٩٧. قبل تولي الرئيس بشار الأسد)
اختلف ثانية مع تحليل امجد ناصر عن الأسباب التي دفعت بالمثقفين العرب أو الغالبية العظمى منهم كما يقول «مغادرة العمل السياسي بمعناه الحزبي، فنادرا ان تجد اليوم مثقفين عربا لا يوالون أعضاء في أحزاب وتنظيمات سياسية..».
السبب من وجهة نظره هو :الإحباط الذي أصاب مشاريع التغيير العربية التي كان المثقفون عمادها ووقودها أيضا.
مشاريع التغيير العربية – التي انتصرت بغض النظر عن تقييمنا لها – كانت وما تزال مشاريع مؤسساتية. المؤسسة العسكرية المصرية، في مشروعها الهادف للتغيير، مثل «ثورة يوليو» أو المؤسسة العسكرية السورية في «ثورة التصحيح» السورية... الخ.
معرفتنا – المتأخرة والباهظة الثمن – بأن من يقدر على التغيير، ويقوم به هو من يمتلك وسائله. «التغيير» هنا عندنا يأتي دائما مصاحبا للقوة العسكرية.
العمود الفقري الفلسفي والنظري لـ «أ كثر من سماء» يطرح الأسئلة ويلوح بالأجوبة.. أسئلة التغيير العربي، أو بالدقة فشلها. ثم يتطوع بالأجوبة أو على الأقل بالتلويح بها كما ذكرت.
بعض الدلائل التي أشار إليها الكاتب صحيحة، والبعض الآخر أثبتت الأحداث الأخيرة عدم صحتها. يشفع له ان فصول الكتاب جميعها كتبت تحت سماوات القرن الماضي بالرغم من قربها منّا.
الشهور الأخيرة الفائتة حملت تفجيرات «جماهيرية» عربية لم يكن أحد يظن بكمونها خلف متطلبات الحياة العربية اليومية القاسية، ومحرماتها السياسية والأمنية.
انفجارات المظاهرات ضد العولمة في الشارع الغربي، بعيدة عن قيادة وهيمنة الأحزاب اليسارية الغربية – التقليدية – المسموح لها بالعمل ؛ تشكل ظاهرة جديدة يعكف عليها المحللون بعناية.
قرننا الجديد يحمل أجنة لم تخضع بعد للهندسة الوراثية !
أجنة العمل السياسي المعارض والمنظم بدرجة عالية من الدقة و«خارج رحم» الأحزاب والتنظيمات المتفق عليها..
لا ينتقص النقد «حساسية» اكثر من سماء، كتاب وشاعر في قدراته على التعامل مع متغيرات العالم العربي السياسية. كاتبه، يعيش المطبخ الصحفي اليومي العربي والغربي. يتابع المتغيرات ويدري بما يدور في الكواليس.
لا ننسى «تربيته السياسية» الأولى في مدرسة الاشتراكية العدنية. ومدارسه الفلسطينية في بيروت ومخيماتها. خبرها وترسخت في ثوابته.
مزج التواريخ الشخصية (وانكساراتها) مع اجندة هزائم الأمة التي توجتها انكسارها في بيروت عام ١٩٨٢، يقدم تفسيرا شخصيا، ومقبولا، لمرارة عامة. تواريخنا الشخصية، مهما حاولنا الحيادية والموضوعية، هي تواريخ أوطاننا وأمتنا.. بل ان كتابتنا، نثرا وشعرا، تكتسب وميضها، وتلتحف برمادها، من انتصارات وهزائم لم نشارك فيها أو نُستشار.
يتساءل الواحد، ما الذي يجعل الكاتب يرجع في أكثر من مرة في اكثر من فصل،إلى حزيران ١٩٨٢ ؟
هل أن الهزيمة لم يتم هضمها –بعد ! – مع ما يهُضم يوميا من ملحقاتها ؟ أم لأنها تذكر الكاتب بمجمل تواريخه الشخصية المرتبطة بالهوان العام؟
لعله مثل شقيقة كليب التي لم ترض بأي تعويض لمقتله. أعلنت «أريد كليبا حيا».
أوروبا الغربية بأجمعها انهزمت أمام جيش هتلر الذي انهزم بدوره.
تجربة النازية – من وجهة النظر الألمانية – لا يمكن الفكاك منها. الطريقة الوحيدة لفهمها، وبالتالي استيعابها، كدرس من دروس التاريخ للشخصية الألمانية البالغة الخصوصية : هو دراستها بحيادية. التعبير عنها بكافة الأشكال، بالرفض أو بالقبول. لكن بفهم عميق (أو على الأقل بمحاولة ذلك) للشخصية، ثم للتاريخ الألماني بمنعرجاته الكثيرة.
اعتقد ان التاريخ العربي يشابه كثيرا، التاريخ الألماني، خاصة في الشخصية وفي السياسة.
التحول من قبائل متناحرة إلى أمة كبيرة موحدة (عبر الإسلام والفتوحات) إمبراطورية جوهرتها الأندلس (التي أشار إليها الكاتب إشارة عابرة) ثم الهزيمة المدوية الكبرى (والطرد من الأندلس)، والانكفاء على حدودنا. إغلاق باب الاجتهاد الديني، وما تلاه من انغلاق الفكر العربي. سيطرة قبائل السلجوق (المتخلفة) على الحواضر العربية بغداد، دمشق، القاهرة. حكم العبيد والخصيان (المماليك) ثم ملوك

الطوائف وتناحرهم واستنجادهم بالصليبيين لينصروهم على منافيسهم.. الخ حتى هزيمة ١٩٤٨ في فلسطين وما تلاها من هزائم. ألا يذكرنا هذا بقربنا من سلالة الجرمان وصعودها وانكسارها السياسي والعسكري ؟
لكن أين نحن من أوروبا الآن وأين نحن، من ألمانيا؟!
تحتل الشخصية العربية، قسما هاما من سموات امجد ناصر ورحلاته المتعددة.. لهذا استحق ان يتم تحليلها معمليا وقراءة خارطة هندستها الوراثية.
يحاول أمجد ناصر، الاقتراب من الشيخ الصوفي ابن عربي - مع الكثيرين من المفكرين العرب - لينهل من منابعه، التي أراها مزيجا من الاستاتيك الغامض لرؤية ما وراء الطبيعة، من دروب المعرفة و«الوصول» والجذبة الصوفية، في رؤيتها لوحدة الوجود التي هي صلب فلسفة ابن عربي التصوفية.
ليس هذا بمستبعد على طالب هارب من مدرسة «الاشتراكية العلمية» العدنية أو على «مسافر زاده الخيال» مثله مثل نيل الشاعر طه. أو لعلها التمعن بجزع، في منتصف العمر. كان أستاذ لي، بولوني، في مدرسة المسرح هناك، يقول: إحذروا من منتصف العمر. تنظر إلى الخلف، فتجزع لعدم تحقيقك ما كنت تصبو إليه،، تتأمل ما تبقى، فتهلع لاكتشافك قصر المدة !
لكنا نعبرها جميعا : اقصد «أزمات» منتصف العمر. قبلها هربنا من مدارس الكادر (أو مدارس الأحد في الكنائس !) لنقع في فخ الاستقرار،الحزبي، أو الزوجي أو الوظيفي.نهرب إلى فخ الكتابة، فنسقط في غواية بعد غواية..
يحيل الكاتب غواية ابن عربي (والمتصوفة) لأدونيس وتحولاته. كما يحيلها - أكثر من مرة - إلى الاحباطات الإيديولوجية. يقول «هل احتاج لأذكر هنا بتصاعد الحراك الديني لملء الفراغ، الذي خلفه انسحاب الإيديولوجيات العلمانية إلى الهوامش؟»
قل لي بالله عليك، لماذا ينجو المثقف العربي، إذن، من هزيمته الشخصية الأيديولوجياتية ؟ هو القادم من الحقل أو المرعى. تختلط حياته اليومية بطقوس البقاء الوثنية متداخلة، وممتزجة برغبة عارمة في الانتقال من طبقة دنيا، لطبقة عليا ولو على أسنة الفلسفة المادية الجدلية ؟!.
حينما يكتشف بغريزة البقاء الموروثة منذ رحلة الشتاء والصيف، ضرورة نقل ولاءاته، لا يتوانى عن ذلك، ليستقر بها (أو يحاول) على الصراط المستقيم. صراط الدولة.. أو التدين والإيغال فيه.
اعرفهم، المثقفين، يتزايد عددهم يوميا، مع تقدمهم في العمر (بدون أزمات أيديولوجية لم يؤمنوا بها أصلا) يرجعون، إلى ما آمن به أسلافهم.
لست هنا في معرض إدانة أو تقريظ «فكل نفس مقدرة لما خلقت لها» فما بالك بـ«نفس» المثقف العربي وخاصة اليساري، والذي لا ينكر أحد التضحيات المهولة التي قدمها.
لكن لماذا ينكص ويغير ولاءاته ؟ ليست بسبب الخيبات والأزمات، التي يحاول امجد ناصر، بتلطفه وتهذيبه، ان يعزو إليها حالة اليساري العربي (معظمهم). بل ومن رؤيتي المعملية ومعايشتي اليومية لهم - سببها العطب القديم والموروث، في نسيج الشخصية، العربية، التي لم يكتمل نموها طبيعيا، وتم انتزاعها من الحضَانة الصناعية، والدفع بها إلى أمواج الفعل والفكر اليومي دون ان تكون مسلحة بدروع المعرفة، واليقين الكاملين، والمنفتحين، على الجديد والتجديد.
من المشرق العربي إلى مغربه تتخلق سموات أخرى، يحلق فوقها الشاعر دون ان ينسى ان يسجل تواريخها ويؤرخ لها أساطيرها.
يسجل ايضا «أزماتها» وارتعاش اليدين !

العزلة حصيفة ومتعالية

بهذا المفتتح القصير الدال، والذي نحته امجد ناصر في مطلع فصله عن ندوة شعرية في جلاسكو -اسكتلندا، في كتاب «خبط الأجنحة» يتحدث، عن محنة الهوية كما يطلق عليها، التي تحاصر المهاجر بالأسئلة: أسئلة الانتماء، اللغة، والتواصل مع العالمين : الوطن المتروك والأرض المفروضة.
نجد - أيضا - ان الهوية، هي شغله الشاغل في «أكثر من سماء» ولعل العنوان الدال يعطي للقارئ مذاق التجوال تحت اكثر من سماء، وفوق اكثر من أرض. بين أكثر من لغة. ولا يعرف محنة الهوية ألا من يكابدها، من أمثالنا، التي حاصرتهم أوطانهم وتحاصروها. في النهاية يجد البعض أنفسهم في عزلة، مثل خيمة الأكسجين اصطناعية، لكنها ضرورية لمواصلة الحياة.
انعزل المبدع العربي في محبسيه «القديم والطارئ» بين بوابتين. تفضي واحدة إلى الطفولة وذكريات الاكتشافات المبهرة القديمة. تفضي الثانية إلى رحابة رمادية لحياة مهاجر موازية، لا تتقاطع إلا داخله.
لكن رب ضارة نافعة، فالحصافة التي تخلقها العزلة - للحكماء - تنبت شجرة التأمل الضرورية، لكي يفهم الواحد علة الأشياء، حياتها وفناءها.
هكذا يرتضي الكاتب عزلته، يتحرك داخل خيمتها، ويتنفس من جديد بعد ان كادت تخنقه أذرع الماضي الملتفة فوق رئتيه وعقله.
سماوات المغرب العربي تحيل المؤلف إلى تمعن ماضيه، حينما «كانت تلك الأيام ذروة نهوض اليسار الجديد الذي أراد ان يقوض معا وبضربة واحدة معاقل اليسار التقليدي واليمين الرجعي».

يتحدث عن منظمات يسارية مغاربية، وقضية الصحراء (الهوية مرة أخرى) وعن الشابي، ومالك حداد، ومحمد ديب، ثم الأجيال اللاحقة، محمد برادة ومحمد بنيس.. الخ.

السموات المتعددة أفضت إلى تأمل الكاتب لتجربة إنسانية متباينة لشعب واحد يتحدث لغتين معترفا بهما رسميا : كندا بلغتيها الفرنسية والإنجليزية.

لعل الكاتب أراد ان يختتم تجواله بأن يورد لنا حكمة صامتة بليغة. انه، من الممكن لشعب واحد ان يعلن عن ثقافتين ولغتين بدون الاتهام المعروف بالعمالة والخيانة والخروج من «حظيرة» الوطن.

مفتتح الكتاب كان عن الصراع الدموي، داخل اليمن الجنوبي بين أركان الحكم.. ثم الصراع الدموي الثاني بين شطري اليمن بهدف «توحيدها».

يخوض الكاتب عبر صفحات الكتاب (٣٦٤ صفحة من القطع الكبير) في بحار من تجارب الوحدة المريرة (مصر وسوريا) والعداوات بين أفراد الوطن (لبنان) والهزائم العربية المتكررة (إسرائيل) والحروب الأهلية (الأكراد، و الصحراء) مع تأمل دقيق، واستقراء عميق للحركات السياسية العربية منذ الستينيات (الماركسية والاخوان المسلمين، وحركة القوميين العرب، وحزب البعث) ليصل بنا في النهاية إلى كندا التي يتحدث شعبها بالإنجليزية والفرنسية.

الشعر كان المدخل والمنتهى. السبب والنتيجة، التي حملت امجد ناصر من قريته الأردنية، ليُلقي قصائده، على سامعين من أجناس مختلفة، عربا وعجما، بالعربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية. قصائد تلاها، في نزلة شاكر البيروتية، وفي بيت رامبو العدني. من باريس إلى جلاسكو، ومونتريال، والقاهرة والدار البيضاء...الخ

بالرغم من الاحتفاء العربي الخجول، بديوان العرب، فالشعر – بكل لغاته – ما يزال يحتل مكانة عالية وهامة في الغرب، أكثر منه في الشرق العربي أو المغربي.

الأسباب كثيرة، لكن أهمها ان الشعر لغة الإحساس، المفتقد عند أهل الحواس.

الشعر تأمل وتصوف واختزال، لا يجد الترحيب به، في مرابع اللهفة على الاقتناء، وفن الكيتش والثرثرة المبتذلة.

كندا ومهرجانها الشعري، قدمت للشاعر إجابات عن أسئلة كتمها: «فإذا خرجت بفائدة من هذا المهرجان فهي توكيد قيمة الاختلاف عندي. اعتبار تعدد الأشكال الشعرية مصدر غنى. إن حصر الشعر في شكل واحد مهما ادعى الحداثة وتطلع إلى المستقبل، هو إفقار له»

وإن طال السفر !

هكذا استطاع أمجد ناصر ان يصل إلى حكمة حق الاختلاف بمدلولها العميق.

ان يؤرخ (سياسيا) لسموات الأمكنة التي زارها. تاريخه هنا ليس حذلقة، لكن تقصّد ماكر. فاليمن تاريخها كانون الأول– ديسمبر ١٩٩٥ وبيروت في نيسان – إبريل ١٩٩٦ ودمشق في تشرين الثاني – نوفمبر ١٩٩٧ والدار البيضاء في تشرين الثاني – نوفمبر ١٩٩٨ وكندا في تشرين الأول – أكتوبر ١٩٩٩.

تأريخ الفصل الأخير في «خبط الأجنحة» تشرين الأول – أكتوبر ١٩٩٣ يبتعد بسنتين عن فصل اليمن في أكثر من سماء.

هذه رحلة تتواصل، بانقطاعها، عبر سنوات ثماني. فصله الأخير في خبط الأجنحة عنوانه «ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين» عن مهرجان الشعر العربي الأول «ولا أعلم هل كان هناك مهرجان ثان أم لا.

دأبه الذي واصله في كتابه الثاني، تأمل واقع الحال في مصر. شعراءها ومقاهيها وحتى مقابرها. اقترب بحميمية اكثر من الشخوص والأماكن. نأى بنفسه بعض الشيء في كتابه الثاني، عن ذلك. ليس عليه حرج ولا تثريب. فالكاتب، وهو يلج عزلته، لا يلوي، لا بد له، أن يخلق المسافة، بين الشخصي والموضوعي. يلمس القارئ مناطقه الجديدة في التفكير والتمحيص وتقبّل الآخر واحترامه للخلاف بل وترحيبه به. يزداد حصافة في عزلته !

ثمة ملاحظات سريعة اعتبرها ضرورية : هناك صفحات مطولة في الكتاب كان من الممكن الاستغناء عنها دون ان تنتقص من تيار الكتابة. العودة كثيرا وبإلحاح إلى التاريخ (معظمه معروف للقارئ المهتم بهذا النوع من الكتابة) والتوغل في تفاصيل (عن المعمار والشوارع ورجال الجمارك) لا تغني القارئ.

الكتابة عن السفر والرحيل كتابة تبدو سهلة لمن لم يختبرها. الكتابة التي تمزج السفر والرحيل بهواجس الحياة وأسئلتها. مراوغات الحاضر وأوهام الماضي من خلال شخوصه وأمكنته وأزمنته : كتابة نادرة في العربية خاصة حينما تبتعد عن تسليات أنيس منصور(الفجة)، وغيره ممن يتخذون الرحلة مطية للكتابة عن أنفسهم.

امجد ناصر كتب عن «الآخر» أديبا وشاعرا وسائقا للتاكسي ومنظما للمهرجانات. كتب عن الشعر وإشكالياته. عن الشعراء في لهوهم ومرحهم وأحزانهم. بعض الأسماء المذكورة في الكتابين كان من الضروري – من وجهة نظري – تبيان مواقفهم السياسية، في نصوص تختلط فيها السياسة بالإبداع.

علينا ان نعترف، بالوضع البشري للمبدع، بضعفه الإنساني أمام الجاه والسلطة والتطلعات. هذا الوضع البشري يساهم كثيرا في إضاءة أعماله بشكل أفضل، دون الحكم عليه اخلاقيا أو إدانته سياسيا. فلكل مبدع «كعب أخيل».

عيسى مخلوف

في كتابه

(عين السراب)

صالح دياب*

بعد الانتهاء من قراءة كتاب عيسى مخلوف الجديد «عين السراب» ثمة نتيجة يمكن الوصول إليها وهي أن «عين السراب» هو نتاج تجربة حياتية وشعرية وكتابية طويلة. فنصوص الكتاب التي تعبر فوق تخوم الأجناس الأدبية لا تحدد أو توصف بأي منها، تؤسس عبر فضاءاتها للغامض أو الضبابي في العالم أو الذي لا طاقة لنا على معرفته، حيث داخل النصوص لا يقطن الكائن في العالم بل يبدو العالم كأنهم قاطن في داخل الكائن نفسه. وبالرغم من أن النصوص تنهض على أفكار حدسية، إلا أنها ليست نصوصا يتم فيها استعراض الفكر. فالشاعر يتأمل ويتفكر بالمشاعر الداخلية السرية والغامضة التي تكتنف الكائن وتظل أسئلة مبهمة تسيطر عليه طوال حياته ولا يملك جوابا عليها. ولئن اكتنزت النصوص بالشعر، فالشاعر لا يتوخى كتابة الشعر وحده بل يسعى إلى كتابة تأملية تمزج الشعر بالفكر دون أن يغلب أحدهما على الآخر. يفتتح الشاعر كتابه بنص يخصصه للسفر وتأثيره الانطولوجي على الذات الداخلية، حيث يعيد صياغتها وينسجها من جديد، مخلخلا علاقتها بنفسها وبالعالم المحيط جغرافيا وبشريا، ولا تعود الأمكنة المختلفة سوى مكان واحد هو محل الهجرة والترحال، مكان يظن أنه يقيم في الجغرافيا لكنه يبدو كما لو أنه غير موجود. إنه مكان الوهم، مكان الولادات السفرية الدائمة هرباً من الموت الدائم. ليس السفر كما توحي

* كاتب من سوريا

إليه نصوص الشاعر سوى خديعة للغياب لا أكثر ولا اقل خديعة غير مجدية سوى في اعادة فتح النافذة أكثر فأكثر على شساعة الموت.

يكتب مخلوف عن المكان الأول من دون أن يقف عنده مؤلف نصي، عن الموت، والولادة، والحرب، والسلام، والحب، والشعر، والجمال، يكتب الشاعر وهذا ما يحيل على نهوض النصوص على المفاهيم والأفكار لكن المؤلف لا يشرح ولا يحول نصوصه الى كتابات تقريرية إنشائية، تحوم وتدور حول الفكرة الأصلية برغم أنه يسعى إلى كتابة أنطولوجية تقبض على نسق كبير من المفاهيم الوجودية التي قد لا يمكن الوصول إليها عبر الحواس الخمس وبالرغم من احالة النصوص على الواقع العيني، إلا أن الواقع يظل داخل المتن واقعا نصيا ذا صلة بالواقع من دون أن يكون على علاقة وطيدة به. فالمناخات التي تنتسج داخل النصوص تذهب إلي الروحي منبعاً ومصباً. إذ يظل الضوء الداخلي أو ضوء البصيرة هو عصب النصوص، وليس البصر سوى ذريعة فما يهم الكاتب هو أن يقول ما لا يقال وأن يروي ما لا يرى كما يشير في مفتتح الكتاب.

يعبر الكتاب عددا كبيرا من الأمكنة: أمكنة تاريخية، وواقعية وأسطورية، إضافة إلى كم كبير من الأسماء. يمكن الاشارة هنا إلى أن الشاعر عندما يكتب المكان يضيف إليه شيئا من الخيال عبر الاستعارات والصور، في عملية أشبه بالتنقيب عن المكان الانساني، من هنا نفهم ذهابه إلى أقدم ذكريات التاريخ الانساني، والعالم الخارجي ووصله الماضي بالحاضر بالمستقبل عبر لغة دينامية واضحة بغاية القبض على الزمن في حركته الدائمة، وهو في حديثه عن الأماكن لا يستعيدها بوصفها أماكن فحسب بل يستعيد عبرها أحلام البشرية جمعاء مجسدا هذه الأحلام عبر هذه الأماكن، التي ليست ذات طابع حلمي محض ويبدو المكان داخل النصوص يؤثر ويفعل أكثر من الشخصيات ذاتها، فيما ذكريات الذات المروية تتحول إلى موجودات حقيقية حية تتنفس.

إن الواقعية الشعرية التي تتبدى داخل نصوص «عين السراب» ليست ذكريات شبحية ففي تذكر الشاعر نجد اشتغالا مكثفا ليس للذاكرة والخيال وحدهما بل وللبصيرة أيضاً. في عملية نصية يتم من خلالها مزج المتناقضات بهدف جعل جمال الامكنة التي صنعها الانسان، جمالاً كاملاً غير منقوص.... (حول الهرم). انه يعيد بناء وصوغ الأمكنة كاشفا عن وضعيات نفسية تعتمل داخله، كانعكاس لهذه الموجودات، وهو في سرده وإعادة ترتيبه وصوغه للمكان لا يقع أو يسقط في سرد عقلاني فلسفي ميكانيكي، إنه يقرأ المكان والذكريات المنقولة، ويضفي شفافة شعرية على عناصر المكان. ومخلوف حين ينظر إلى عجائب الموجودات يكتب كمن يقرأ أكثر المناطق سرية في أعماقه، راصداً الأشياء الصغيرة جدا والكبيرة أيضاً.

لا يكتب الشاعر أدب رحلات، كما أنه لا يسعى إلى تسجيل تقرير صحفي عن الامكنة التي يزورها، رغم كثرتها داخل النصوص ما يهمه هو الوظيفة المرجعية للغة. فالسرد يظل مكتنزا بالايماءات والاشارات وهذا ما يعني تدميرا للحياد اللغوي الذي قد يستهل به أحياناً بعض نصوصه. وبالتالي نجد أنه انزياح عن التعابير العادية يبعد كتابة مخلوف عن الذهاب الى كتابة توثيقية، هي أبعد ما تكون من محترفه الكتابي. إن الايحاءات والاشارات التي تشع من اللغة لا تنقلنا إلى الجغرافيا بل على الأبعاد النفسية الفردية للشاعر، وبمعنى أكثر دقة تحيلنا على ذاته المتكلمة «نسافر حتى نبتعد عن المكان

الذي أنجبنا ونرى الجهة الأخرى من الشروق. نسافر بحثا عن طفولتنا، عن ولادات لم تحدث. نسافر لتكتمل الأبجديات الناقصة. ليكون الوداع مليئا بالوعود».(ص١١).

إن كثرة الايحاءات واتساعها في لغة الشاعر ضمن كل النصوص تفيد أن الهم غير القليل لمخلوف هو الشعر، وتبدو هذه هي المعيارية التي يمكن من خلالها استبطان أسلوبياته في «عين السراب» خصوصا وأنه يسعى الى توليد أنساق لغوية خاصة به، وإلى اجتراح خصوصية نصية تسحب اللغة التقريرية، وتنتقل بالنص إلى مستوى مضموني مميز، ومستوى تعبيري رفيع، يشكل هو الآخر فضاءات متعددة الايحاءات تفهمنا تعددية المعنى التي تتجلى أحيانا داخل سرده. لا تشكل العناصر التي يتحدث عنها الشاعر في العالم سوى جزء من عناصر تنشدَ إلى كيانه وجسده، وهي تشكل جزءا من تعريفه للكائن نفسه. ففي سبر الشاعر لموجودات العالم الطبيعية وغيرها، هدفٌ البحث عن كينونتها المخفية الباطنية ومخلوف هنا يهم في القبض على باطن الظاهر، ليظهر ظاهر الباطن وهذا ما يعود إلى نشاط المخيلة الذي يتوخاه الشاعر. صحيح أن المادة الأساسية للكتاب موجودة في العالم الخارجي إلا أن هذا العالم لا يتبدى داخل النصوص واقعياً، بل ينكتب كوجه آخر للجسد والشاعر الذي يضع العالم الخارجي بأوابده وإبداعاته، ونصبه وموسيقييه يصوغ نسيجاً عبر بصيرته الداخلية التي يرى من خلالها. فهو يرى إلى السفر، الطبيعة، الألم عبر عين ثالثة ويسمع الى النداءات والموسيقى عبر أذن ثالثة، محتفياً بالمحيّر والملغز فيما تسوس الكتابة الارساليات الشعورية الباطنية، التي تعبر كل الصور التي يثيرها الكائن داخل النصوص.

يسند الشاعر إلى الأشياء صفات لم تعهدها من قبل، فهو حين يتحدث عن العجائبي يتحدث عنه بوصفه حمّالاً لسمات شعرية، فيما الأشياء ليست أشياء إلا بالمقدار الذي ترتبط بذاته وجدانياً يبوح الشاعر بأجزاء من سيرته الذاتية: موت الأخ، موت الأم، لكنه لا يتوقف عند حدود الذاتي، بل ينتقل ليكتب سيرة المكان أيضا فهو يبث إشارات كثيفة عن أحداث الدمار والقتل كما لو أنه يصفي حسابه مع رواسب الحرب في الأعماق. يزاوج مخلوف بين المضامين التي يتناولها وبين شكل النصوص التي يكتب بها أفكاره فهو في إضاءته لجوانب من سيرته الذاتية لا يتقيد بلحظة الولادة، وينطلق منها زمنياً إلى لحظة الكتابة انه يخرق هذه القاعدة الأسلوبية موجدا توترات جمالية وفنية تتبدى من خلال أشكال التعبير النصية المتنوعة، التي ترتكز عليها هيكلية نصوصه. لا يعير أيضا أدنى اهتمام للتسلسل الزمني بل يركز على المعاني المبثوثة في تفاصيل قماشته اللغوية، من دون أن ينسى في الآن ذاته الشروط الفنية والمالية التي يتطلبها نصه العابر فوق تخوم الأجناس الأدبية، لذا فهو يعمل قارئا في سيرته الذاتية سفره، ماضيه الشخصي. مختارا ما هو بؤري منها. إن مخلوف يرسخ لسلطة الكتابة، وليس لسلطة الذاكرة، وهذا ما يتجلى في تنثيره للماضي وتسريده، ومساءلته فكريا وشعريا. ويمكن الاشارة هنا إلى أن المساءلة لا تظهر كنوع من استعراض معرفي فكري يتم من خلالها تزيين الخطاب، بل تحضر كشرط نصي وهي هنا لا تقحم اقحاماً، كما أنها لا تظهر فضفاضة عن المقتضيات الجمالية للنصوص من جهة ثانية. «الألم النائم يصحو. لا يأتي الألم من الخارج فقط، وإنما أيضا من الأعماق، من نار مشتعلة في النفس. رياحه تأتي من كل الاتجاهات. الألم الممزوج

بالخوف».(ص٥٩)
يضيء الشاعر الجسد، الجسد القتيل، الأجساد التي تصرخ وتمزق الثياب وعلى هذا نجد أن مخلوف يذهب الامتدادات التي يمتد إليها الجسد خارج نفسه في الملابس، وجسد الآخر، خصوصاً في حالتي الصراخ والعويل «رأيت والدتي للمرة الأولى في حياتي. كيف تخرج عن رصانتها وتوازنها فتنتف شعرها المسترسل الطويل وتولول وتمزق ثيابها على مرأى من الجميع فتظهر نتفاً من لحمها الأبيض». يشكل الشاعر فضاءات تحيل على الهوية الثقافية المقتولة للجسد، بالحروب والاغتيالات. من هنا فإن الذاكرة التي يستعيد من خلالها الشاعر الماضي تستحضر الصوت والعويل وكل ما يمت بصلة إلى آثاره. إن الذكريات المسجلة في أعماق الكاتب يبعثها بعد سنين عديدة عبء ذكرى القتل والموت الثقيلة ويسكت عويلها الشاعر عبر كتابتها.
«الصوت الذي يختفي ساعات طويلة، الصوت الغائر في النفس حين يعطى له ويجد طريقه إلى الشفتين، كان يسأل السؤال العاجز ذاته: لماذا».(ص٧١)

يصل الشاعر الماضي بالحاضر، الموت بالولادة الحب بالألم لكن تظل تيمة الطبيعة تعبر أغلب النصوص وتظهر موجودات الطبيعة داخل النصوص أشبه بنماذج حية. والشاعر الذي يرصد المعاني الكامنة في الضوء واللون، ويجعل من العين يداً، من دون أن يذهب إلى التبريرات الاسطورية للطبيعة وعناصرها بل يسعى إلى كشف الإشارات الكامنة وراءها «أنظر إلى الأشجار شجرة شجرة وإلى الحجارة حجرا حجرا، وأعرف أن تاريخا طويلا يجري بيننا، وأن عودتنا إلى الماء الواحد وشيكة» يظهر الشاعر تلك الوحدة المتناغمة والانسجام الاختلافي للتضادات في الطبيعة، منذ ملايين السنين، وما يخلفه الزمن على المشاعر الانسانية. يركز الشاعر على قيم النور والعتمة وعلاقة الألوان بعضها ببعض والتناقضات القائمة بينها، داخل الطبيعة التي تتبدى ملؤها الحسية والحركية ومخلوف في كتابته للطبيعة شأنه شأن الانطباعيين الذين يركزون على الكتلة دائماً، على الكل الذي له فينا أشد الوقع من دون فقدان الانطباع الأول الذي يحرك دواخلنا لا يكتب الطبيعة رومنسياً، كما أنه لا يكتبها واقعياً بل يسبر معانيها العميقة في مسعى تسجيل صورتها في تلك اللحظة التي تمر عبر انطباعه «الشربين يفور في صفحته، فيتداخل فيه ليلا الأخضر الزيتي والبني الغامق ليستحيل مع أشعة الصباح الأولى تموجات من الأصفر الذي بلون القمح (ص٨٤) لا تقع اللغة في وحول وصفية انشائية فالشاعر يكتب عن الطبيعة أشبه بفرشاة توزع الألوان والظلال، في حالة هجاء غير مباشر لمخلفات الحضارة المعدنية الفظيعة مقابل النقاء والبراءة الكامنين في الطبيعة. في نص «لحظة سكون» تحضر تجارب المتصوفين المسلمين والمسيحيين الذين يروون سيرهم الروحية، والشاعر هنا يمزج بين المعرفي والفلسفي والفني والروحي من دون أن يضع حدودا بين العقل والحواس والانفعالات والشعور من هنا نجد أنه لا يهمل في لحظة سكون الوظيفة التعبيرية للغة كما أنه لا يهمل الوظيفة المعرفية أيضاً مازجاً بين الذات والموضوع فيما الشخصيات الصوفية أقنعة تكشف الرؤية الروحية الداخلية للشاعر نحو العالم والذات: «أتوق إليك ويضيق بي جسدي، يتعثر لساني فأقول ما لا يصلح لقول. حررني من حواسي الخمس واطلقني في رحابك. اجعلني بذرة في ارضك وسحابة في سمائك.(ص١٣٦)

عبدالله زريقة

في

سلالم الميتافيزيقا

في مجموعته الشعرية السابعة «سلالم الميتافيزيقيا» (دار الفنك- الدار البيضاء) يواصل الشاعر المغربي عبدلله زريقة انسحابه من المناخات والأسلوبيات التعبيرية التي طبعت مجموعاته الشعرية الثلاث الأولى، باتجاه كتابة قصيدة تتحرر من المعطيات الخارجية والمعاش واليومي، منسحبة من القاموس اللفظي الذي كانت ترتكز عليه، فاسحة المجال لإحلال قاموس لفظي آخر.

تنفتح قصائد سلالم الميتافيزيقا على مناخات النسيان، الغياب،الموت لتؤسس عبر فضاءاتها شبكة من الصور، تتخصص حولها هذه الأقانيم الثلاث، التي تشكل مرتكزات أساسية تنهض عليها طبقات المعنى.

يبدو الكائن في القصائد وحيدا لا حول له ولا قوة، تطبق عليه الوحشة، ويضيق الأفق أمامه، ولا خلاص له سوى الغوص أعمق فأعمق في وحول النسيان.

والشاعر الذي يكتب:

«لم أفهم هذه الميتافيزيقا
إلا حين
سال مني
دم كثير» (ص٢٤)

لا يتخصص المعنى الذي يتوسله من خلال الكلي، والفوق واقعي المصوغ في فضاءات القصائد فحسب، بل يتكثف أيضا عبر قاموس لفظي يكاد يكون النقيض التام لقاموسه الذي طبع مرحلته الشعرية الأولى، وهو يتمدد على رقعة مساحتها الموت، الخوف، الرعب، الأبيض، النمل، الحلزون،الفأر، الذباب، الدم، الوقت، الشمس، الضوء، القناع، الأفق، السماء،... الخ.

يكتب الشاعر قصيدته دون أدنى اهتمام بما هو شكلاني. كما أنه لا يبدو باحثا عن انتصارات على جبهات التجريب. فالتعبيري هو ما يشغل قصيدته، ويقودها إلى فضاء النسيان الذي يتوخاه:

«واه أواه. عد
فالوجه الذي تخرج به في الصباح
لا تعود به في المساء
وغطاء السرير الذي تركت
سيصبح كفنا بعد قليل
والوقت يسيل من أنبوب ماء صدئ

ووحيد وليس لك إلا ان تكتب مغمض العينين
حتى يمتص الحبر الذي فيك
كل هذه الظلمة»
(ص٨٠)

يتمثل الشاعر في قصيدته جماليات النص الصوفي، من دون أن تشكل استفادته في هذا الجانب سياقا عاما تنطبع به لغته هذه الاستفادة تتجلى من خلال تمثله لتقنيات النص الصوفي خصوصا تجريد الكلام، والانفصال عن عالم الحواس. والحال، إن استبطان تحتانيات قوله الشعري، يحيلنا إلى هم التمثل أكثر من التنويع الشكلاني اللفظي واللغوي على تعريفات النص الصوفي. لذا فهو يدفع لغته بقوة نحو الرمز، ويجردها لكيلا يتبقى منها سوى الاشارات، من دون أن يتطرف في ذلك، فتبدو لغته نتاج الأعمال القصدي والعقلاني والذهنية الجافة. فالمكابدات والمعاناة اللتان يتوسل كتابتهما تسطعان خلال التوتر الشعوري والوجداني الحادين متمظهرين في عمق القول الشعري، وليس على سطحه:

«لا يزيل خوف الكلمات
سوى التأويل
ولا رعب النقطة
سوى الحذف
ولا رهبة الحواشي
سوى النسيان»
(ص٢٠-٢١)

تلعب الأسئلة دورا مهما في عملية بناء النص وحياكته، والامساك بعصبه، وتوتير شعريته، أسئلة تتبعها أسئلة، لا تنتسج في الفضاء الدلالي فحسب، بل وفي طبيعة القماشة الشعرية الحزينة والمكسورة والتي تعكس جغرافيا الأعماق، ومراياها المتشظية، تلك القماشة التي تتشكل منها مادة القصائد، وتنطبع بطابعها الرمادي.تنتج الأسئلة مفارقات حادة، ومقابلات لا تقل حدة عنها، وهي تتوزع على التنكير والتهويل والتعجب، والشجن... إلخ وهي عموما لا تنتظر جوابا شافيا ولا تسعى، إليه، فمسعاها تعميق الغوص أعمق في النسيان والغياب، كما أنها تبدو أهم من الجواب الذي لا يمكنه أن يملأ حيزه، والشاعر يوجهها إلى فنانين تشكيليين كجياكوميتي، ودولاكروا، وإيغون شيل، وفيرمير... إلخ عامدا الى اقامة مقابلات وتداخلات، عبر الأسئلة، ما بين أعمالهم الشهيرة.

يولف الشاعر جملته وعبارته أكثر من مرة،في شكل دوراني والتفافي، لكنه كل مرة يتحاشى الوقوع في التكرار والسقوط في مطب، إعادة إنتاج القول مرة أخرى، كأنما يرغب في تقليب اللغة على وجوهها المختلفة بنى وأساليب وتراكيب، بغية كتابة الداخل حتى لو ذهب بعيدا، وحاذى تخوم المجازفة، فما يهمه أولا وأخيرا هو الانهمام في قول ذاته، أكثر من الصنع والتركيب مجردين،مدفوعا إلى إخراج زمن النسيان الذي يقبع فيه، فيما قوله الشعري يحفر مجراه وحيدا، بنفسه.

إذا كانت ترد في أشعار زريقة السابقة سمات المكان المغربي أشخاصا وأمكنة، ففي قصائد المجموعة تطل بعض هذه السمات الخاصة بالزمن المغربي وحده دون غيره، فالشاعر يحافظ- في افتتاحيات قصائده خصوصا- على النبرات التي تطبع اللهجة المغربية اليومية ويتداولها الناس في عيشهم، وهي تظهر في تراكيب مثل «ياه ياه، واه أواه، ياهيا، ياكا، ياهاناه ... الخ) هذه المفردات المحكية الشفوية لا تبدو مقحمة إقحاما على السياق اللغوي الفصيح، إذ لا نشعر بأي نشاز ينتج عنها، بل تعطي للقصائد حرارة المفتتح، وتهيئ القارئ للدخول في عالم القصيدة. أيضا يرد في قصيدة: «لقاءات بيضاء وصفراء.. اسما مدينتي: فاس ومراكش. كما يمكن الوقوع داخل القصائد على تراكيب لغوية لا تنتسب إلى قواعد اللغة العربية مثل «يا ماذا» (ص٨٧) وغير ذلك من التراكيب المشابهة يشيع الشاعر في قصيدته الفانتازيا، لكن الصور الفانتازية المشاعة لا تفرق في فانتازيتها، فهي أقرب إلى الغرابة منها إلى الفانتازيا الكاملة العناصر. أيضا يلعب القص والخطاب دورا غير قليل في إنشاء قوله الشعري،من دون أن ينزلق في النثر العاري أو السيولة اللفظية قصيدة: «ضياع إبرة الوقت» أيضا يستفيد قليلا من البنى التعبيرية للأسطورة مستخدما شخوصها أقنعة في قصيدة واحدة هي: «أقنعة تؤدي إلى وجه أوليس».

قصائد «سلالم الميتافيزيقا» تنهض على جماليات بدأها الشاعر بعد ديوانه «زهور حجرية» المكتوب في السجن، يحفر فيها تحت الموت والغياب، في محاولة لاضاءة الأسئلة الأنطولوجية الكبرى التي تلتف على وجود الكائن،وتمر بكتاب، فنانين، متصوفين، شخوص أساطير، ...الخ معمقة» الفضاء المتوسل أسلوبيا يؤسس القول الشعري نفسه لحظة الكتابة، وتلعب شعرية السؤال دورا مهما في بنيته، مضافا إليها القص والخطاب وتعبيرية الأسطورة وتقنيات النص الصوفي وغير ذلك من التقنيات الشعرية الممرة ضمن مشغل شعري، لا يلقى الحت والنحت والحفر اللغوي، والتوازنات اللفظية اهتماما بالغا، مقدار الانهمام بقول الداخل وقراءة صوره.

ص.د

محمود أمين العالم(★)

في تقديمه لـ/ خليل النعيمي

صدرت عن دار الأسرة في القاهرة طبعة جديدة لرواية (القطيعة) لخليل النعيمي وكانت بتقديم الأستاذ محمود أمين العالم كما يلي بعض منه:

«كنت أسأل نفسي دائما منذ أن عرفت خليل النعيمي، ما العلاقة بين خليل النعيمي الطبيب الجراح، وخليل النعيمي الروائي، وبخاصة أنه جراح ماهر وروائي متميز، أي أنه يبدع في المجالين دون أن يجور أحدهما على الآخر؟ هل لأن بينهما تواشجا وتماثلا؟ يبدو أن الأمر كذلك. فما قرأته لخليل النعيمي من روايات قبل هذه الرواية يكاد أن يكون تعبيراً عن قطيعة، وإن يكن مختلفا من حيث البنية الروائية والنسج السردي عن روايته الأخيرة «القطيعة» هكذا قرأت القطيعة في روايته «الرجل الذي أكل نفسه، كما قرأتها في روايته «الشيء» وقرأتها في روايته «الخلفاء» التي يكاد عنوانها أن يكون تنويعاً على عنوان روايته الأخيرة «القطيعة» ولهذا تكاد القطيعة بأبعادها ودلالاتها المختلفة النفسية والاجتماعية والأيديولوجية فضلا عن الأسلوبية والبنائية أن تكون رؤية خليل النعيمي للعالم ونصه الأدبي في مواجهة ما هو سائد ومسيطر حوله وداخله، سواء كان واقعاً حياً أو نصوصاً وقيما أدبية وفكرية، ألا يلتقي في هذا، الجراح الأدبي والفكري بالجراح الطبيب؟ كلاهما يقطع ويستأصل ما يراه عائقا دون صحة الجسد وعافيته وتجدده!

ولكن.. إذا كان الجراح الطبيب يحقق هدفه بقطع هذا الجزء المريض أو ذلك من الجسد الإنساني، فإن الجراح الأديب الايديولوجي لا يكتفي بالقطع الجزئي، وإنما يسعى إلى تحقيق القطيعة الجذرية الكلية لقيم وأذواق ومفاهيم ومواقف. ذلك أن القطع في المجال الايديولوجي والذوقي والابداعي يكون قطيعة أو لا يكون إلا مجرد توفيق وتلفيق أو تعمية وتجميل خادع. على أننا في الحالتين- قطعا أو قطيعة- نتعامل مع الجسد سواء كان جسداً فردياً أو مجتمعاً أو كونياً، في تحققه المادي والحسي والعلمي، أو كان جسداً معنوياً في تحققه الدلالي والقيمي. لهذا سنجد في رواية

★ مفكر من مصر

«القطيعة» الجسد مهيمنا بهذه الأنحاء والأبعاد والأعماق المختلفة، الفردية والمجتمعية والكونية من ناحية، الدلالية والقيمية من ناحية أخرى.

ورواية «القطيعة». هي سيرة حياة، فهكذا تبدأ: «أنا خليل النعيمي». إن الذات هي السيرة لا تتخفى وراء شخصية رمزية، أو وراء ضمير متكلم، أو ضمير غائب، بل تجهر بوضوح، وتصرخ وتعترف وتتعرى وتتخلى، لكي تقدم رؤيتها الجديدة الصريحة العارية تقول الرواية على لسان خليل النعيمي في سطورها الأولى: «أخرج من البلاد والعباد. أخرج إلى العباد والبلاد»، انه يخرج من البلاد ومن الناس، ليعود إلى الناس أولا ومن ثم إلى البلاد، على أنه في الحقيقة لا يخرج من، ولا يخرج إلى، وإنما يخرج أساساً على. إنها رواية خروج، رواية قطيعة وانخلاع. «أخرج الفار والمسار»، أنه يخرج خروج نبيٍّ، فالفار والمسار رحلته، ليتناول الكون من أوله- على حد قوله أي ليبدأ كوناً جديداً من حيث هو مع الناس. يبدأ هذا الكون ويشكله بالبوح الداخلي، ولكنه يتجسد في مفردات الكون، مفردات الواقع الخارجي، بكل ملموساته، ومحسوساته المباشرة البصرية والشمية والحسية والسمعية، إنها سيرة حية لحياة، ولكنها أقرب إلى حياة الفن من حياة الحياة، وذلك أنها رغم «الأنا» الذاتية الصريحة هي رواية فنية أكثر منها سيرة حياة واقعية، وإن كان كل ما فيها واقعيا خشنا وحشيا في واقعيته.

وهي حكاية بسيطة تجري في حي شعبي هامشي من أحياء مدينة الحسكة السورية. ففي هذا الحي ولد خليل النعيمي وعاش السنوات الأولى من طفولته وشبابه. وفي هذا الحي هناك من يملك ويستبد ويستغل وهو ابن الجليوي. فهو يملك الماء، فيملك الناس والسلطة، يملك المدير والعساكر والمخاتير. ولكن في هذا الحي كذلك هناك الفقراء والجوعى والمذلّون المهانون. إنها ثنائية ضدية طبقية حادة في إطار طبيعة وحشية ويكبر خليل النعيمي في هذا السياق البشري الطبيعي لأن تبين له في البداية غير صديق حميم هو عباس. وعباس هو لص شريف على حد قول خليل نفسه في سيرته. ويعمل عباس عند ابي الجليوي. ولكنه سرعان ما يطرده، لا من عمله وحسب، بل من الحياة نفسها، يغتاله رجال ابن الجليوي لأنه تجاسر فاراد أن ينتقم لكرامته من هذا المستبد ومن رجاله ومن وضعه المهين، ونتحرك طوال الرواية في شبكة متداخلة من الأحداث والحكايات والمصادمات الصغيرة، ولا يفارقنا أبدا اسم عباس الميت الحيّ أبداً، إن اسمه ملتصق نابض دائما في نهاية كل فقرة، كل مشهد، كل حكاية، كل ذكرى، كل فكرة. كل محاولة بحث عن عمل، عن لقمة خبز جافة، عن علاقة جسدية، يحاول خليل الالتحاق بالمدرسة أو «المخرسة» كما تسميها الرواية أحيانا.

فنحن في المدرسة لا نتعلم ولا نتكلم، بل ننصت ونخرس ونتلقى صاغرين. يذهب إلى المدرسة حافيا فلا يقبل في البداية، ولكنه في النهاية يصبح واحداً فقيراً من تلاميذها. وتتحرك الرواية بلا حركة، وتتطور بلا تطور، فلا شيء يتحرك في نسق الحياة والعلاقات السائدة. إنما شبكة متصلة من العلاقات من معارف وأصدقاء يتساقط بعضهم ضحايا مثل عباس، ضحايا الفاقة والجوع والعسف، ويختلط الواقع بالخيال، الحقيقة بالوهم. ويكبر خليل وسط هذا التشابك المعقد المرفوض شعوريا ليتحول هذا الرفض الشعوري في النهاية إلى رفض فكري واع ينبثق ويتجسد في مظاهر سياسة شعبية تهتف باسم «أبي عمار» (وهو خالد بكداش أمين عام الحزب الشيوعي السوري). إنها إذن مظاهرة يقودها الشيوعيون ضد الوضع الظالم السائد. ويتم التصادم الطبقي الحاد بين المظاهرة ورجال الأمن، وتتغلب قوة رجال الأمن، وتسيل دماء ويسقط شهداء، ويتمكن خليل من الإفلات هو وبعض صحبه من قبضتهم، ويمضي باحثا عن الناس الذين يشارك في النضال من أجلهم، وما أشد ما ينتابه الحزن والدهشة عندما يتبين أنهم بعيدون، مشغولون بأمور وتسليات أخرى صغيرة عابرة وربما بأمل بعيد، وهكذا يبدأ وجدان خليل يدخل مرحلة وعي جديد غامض يتجسد في سؤال جديد: «من أنت خليل النعيمي.. من أنت». لقد بدأت الرواية بيقين هو «أنا خليل النعيمي»، وانتهت بالتساؤل لا عن «الأنا» بل عن «الأنت» لقد اصبح الأنا أخر، أصبح الذات موضوعا للتساؤل!

زكريا تامر:

حطـــاب غابـــة
هرمـــت أشجـارهـــا

مفيد نجم*

تكمن أهمية زكريا تامر الابداعية في التحول الذي أحدثه في الرؤية الجمالية والفكرية، ومرجعياتها السائدة في القصة العربية، في مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي، والتي اتسمت بهيمنة الاتجاه الواقعي، ومرجعياته السياسية والايديولوجية على الأدب العربي، مما كشف عن حساسية أدبية حداثية جديدة، ووعي مختلف راح يؤسس لتجربة ابداعية غنية، سوف تترك تأثيرها الكبير على تجارب الأجيال الجديدة في القصة العربية ولاسيما جيل السبعينيات الذي وقع تحت تأثير اغراءات تجربته الهامة، ومغامرة التجريب فيها.

ان هذا الوعي الجمالي والفكري المبكر، قد عبر عن روح التمرد والتغيير والتجديد والاخلاص للتجربة، ولأدبية الأدب، وليس لمقولاته الجاهزة، وأطره المستقرة والمعممة، وكانت تلك الروحية متطابقة في مضمون الوعي الجمالي والرؤية الى الواقع، والعلاقة معه، إذ أن زكريا لم يتمرد على أشكال الكتابة القصصية المنجزة وحدها، وإنما تجاوز ذلك الى الرؤية إلى الواقع والتمرد عليه، وإدانة مظاهر القمع والاستبداد والحرمان والبؤس فيه الأمر الذي جعل الحرية في مفهومه الابداعي الأدبي، تتقاطع وتتساوق مع تأكيده على قيمة الحرية الانسانية والكرامة في الحياة.

ولعل المفارقة الهامة التي يكشف عنها زكريا، تتمثل في وعيه للفجوة القائمة بين ما كان يسمى بالأدب الواقعي، والواقع الحقيقي الذي خبره وعرفه من الداخل جيدا منذ حداثته عندما ترك المدرسة في مرحلة مبكرة، واضطر للعمل في أكثر من مهنة كان أفضلها اليه مهنة الحدادة، التي وجد فيها- ربما- شيئا من القسوة التي تتناسب مع مزاجه الحاد، وحالاته الانفعالية التي كان يعيشها بسبب اصطدام وعيه المبكر بالواقع البائس، والمقيد لجموح انطلاقه، وتفتحه.

(١)

لقد جاء زكريا الى القصة القصيرة من أبواب الشعر الواسعة،

* كاتب من سوريا

وراح يؤثث فضاء لغتها بالمجاز والاستعارة ذات الكثافة الحسية، والتوتر والايحاء مما ساهم في ايجاد مناخات عالم قصصه المعبرة عن علاقة شخوصه المختلة والمتوترة مع الذات والعالم الذي يتركها لمصيرها الأعزل وحيدة ضائعة، مستلبة ومقهورة بسبب الشرط الاجتماعي والوجودي المأساوي الذي تحياه، والذي يجعلها تنكفئ على دواخلها الجريحة والموحشة، وتعيش في مناخ كابوسي مخيف، لا تجد سوى الأحلام وسيلة للهرب، واشباع رغباتها المستفزة، والمحرومة.

لم يضق الكاتب بأشكال الكتابة القارة ومرجعياتها، ويعمل على تهديمها لاحساسه بالضيق بها، وتأكيده لقيمة الحرية كشرط للابداع الأصيل، وانما عبر أيضا عن ضيقه بالواقع، ونقمته عليه، وتمرده على مواضعاته الأخلاقية والاجتماعية، وفضح مظاهر التردي والسقوط والقهر فيه، ولذلك حاول أن يصور ذلك الواقع بالقسوة التي كان يراها فيه، أو يرى مأساة الانسان وضياعه تتمثل فيها.

(٢)

إن قراءة تجربة القاص منذ عمله الأول «صهيل الجواد الأبيض» الذي صدر في عام ١٩٦٠، وحتى عمله الأخير «تكسير ركب» الذي صدر في عام ٢٠٠٢، تكشف ان هذه التجربة طوال ما يقارب الخمسين عاما ظلت مخلصة لوعيها وقيمها الفكرية والجمالية، وأنها رغم سعيها في مرحلة مبكرة للتأسيس للحداثة في القصة القصيرة العربية، وقيمها الابداعية والفكرية وأدواتها التعبيرية، والفنية، عملت على تمثل البنية الحكائية في التراث الشعبي العربي، وإعادة توظيفه في البنية السردية الجديدة، باعتباره جزءا من نسيجه العضوي ولذلك بدا واضحا في هذه القصة اشتغاله على الفنتازي الغرائبي والحكائي حتى اضحى ذلك سمة خاصة بعالم زكريا القصصي.

لقد ذهب البعض في قراءته لتجربة القاص الى انه رغم خروجه على أدب الايديولوجيا، كان ينطلق في بناء عالم قصصه من رؤية ايديولوجية تتمثل في تلك السمات المتناقضة التي تحكم عالم الصراع في الواقع، وتحدد ابعاده في أغلب نتاجه، لكن هذه الرؤية/ القراءة تتجاهل الدلالات الواسعة التي منحها القاص لمضمون الصراع وشكله ومستوياته، وانه كان يعبر فيما يكتبه عن انحياز واضح لقيم الحرية والجمال والحب والتجدد، وأن قضيته الأساس ظلت تتمثل في اصطدام وعيه بالواقع الاجتماعي والسياسي، وانه رغم طابع عالمه التجريدي والفنتازي كان وما يزال يجتهد في فضح وتعرية الواقع من الداخل والخارج بقسوة أو سخرية لاذعة ومريرة، تنتصر للقيم التي آمن بها.

وإذا كان بعض الدارسين يرون ميل التجربة الى نوع من التنميط في أشكال تعبيرها، وبنيتها الحكائية، وفي مناخاتها، وعالم الحارة الشعبية الأثير عند القاص، فان هذه الرؤية تتجاهل التحولات الداخلية التي تتحدث في شكل التجربة ومضمونها، كما انهم يتجاهلون أن القاص كأي مبدع أسس لتحول جديد في كتابة القصة، استطاع أن يبلور ملامح تجربة تحمل سماته الابداعية الخاصة، وبالتالي فان التحول يبقى من داخل هذه التجربة التي ترسخت، وهو تحول تفرضه وتستدعيه حدود التجربة المنفتحة على الواقع وعلى رؤيته التي تتنامى الى الذات والعالم في جدل العلاقة القائم بينهما. لقد ظل زكريا تامر يتوزع في أسلوبه المعروف بين السخرية والتهكم والنقد الجارح، والحفر عميقا في أغوار الواقع ومنظومة قيمه، فهو حفار الليل الذي لا يتعب ونابش الأعماق الكتيمة، والأبق، المجروح بعدالة الناقصة، وصهيل حصانه الأبيض تحت سقف الحياة الواطئ.

تتبدى في مجموعته الأولى «صهيل الجواد الأبيض» تأثيرات الفكر الوجودي وتأخذ شعرية اللغة السردية أبعادها الواسعة والغنية، وتندمج شخصيات أبطالها في شخصية واحدة، بسبب تماثل مناخاتها النفسية والروحية، ومضمون تجربتها، وعلاقتها بالواقع الذي تعيش في حالة غربة وانقطاع عنه، لكن تلك الرؤية ستشهد مع مجموعته الثانية- الرعد- تحولا واضحا، اذ لم تعد بؤرة الصراع والتوتر في القص تتمثل في الشرط الوجودي والاجتماعي الذي تخضع له شخوص أبطاله، وتعاني جراءه من القهر والاغتراب والحرمان والضياع، بل اصبح يتمثل في بروز الدولة كسلطة قامعة تفرض سطوتها ورعبها على الانسان وعلى الحياة، وستظل هذه الثيمة واضحة في أعماله التالية.

كما سيكشف عمله الثاني عن استحضار القاص لشخصيات التراث والتاريخ العربي القديم، وتعبيره من خلالها عن المفارقة الصارخة في قيم الواقع وتحولاته، هذه القيم والتحولات التي، فرضتها تلك السلطة الاستبدادية المتخلفة، التي راحت تتنكر للقيم التي كرستها تلك الشخصيات التاريخية وللدور الذي لعبته، مما يكشف عن دورها في العمل على تحقيق القطيعة مع تلك القيم البطولية التي يمكن أن تفضح زيفها وضعفها.

(٣)

لقد ظلت الحارة الشعبية هي الفضاء المكاني الغالب في قصص أعماله لكن هذا المكان رغم اتكائه في بنيته على مرجعية الحارة الشعبية الدمشقية التي عاش فيها القاص، وخبرها من الداخل طويلا، إلا أن فضاءه المكاني ظل في حدوده الأوسع لا يحيل إلى مرجعية واقعية محددة، نظرا للدور الذي يلعبه عنصر التخييل في بنائه، وقد اعطاه ذلك طابعا تجريديا ومجازيا، يتناسب مع خصوصية البناء السردي الحكائي للقاص والذي يميل في الغالب إلى الاقتصاد الواضح في اللغة، وقد ساهم هذا الميل للاقتصاد في اللغة، واعتماد التكثيف الشديد والمجاز في ظهور القصة القصيرة جدا عند القاص، الذي تميز في كتابتها، وساهم في تحديد عناصرها وهي التكثيف الشديد والايجاز من خلال اللغة الشعرية الموحية، والمفارقة ويعد زكريا من المؤسسين لهذا النوع من الكتابة في القصة العربية.

ان قراءة قصص الكاتب تحتاج الى مشاركة جدّية من القارئ للقبض على معناها الدلالي الذي يتخفى وراء مجازية اللغة ورمزيتها، فالقاص الذي لم يتعب من الحفر في قاع شخوصه، وفي قاع الواقع يسعى من خلال هذا البناء الخاص للغته الى دفع القارئ للمشاركة في اكمال القصة، والحفر فيها للكشف عن مغزاها ودلالاتها الثاوية وراء قناع اللغة التي، أخذت في أعماله الأخيرة تتميز بتراجع المستوى الشعري فيها لصالح السرد الحكائي المكثف، بالإضافة الى وضوح أسلوبه التهكمي الساخر، وتعتبر القصص الأولى من مجموعته الأخيرة «تكسير ركب» خير مثال على ذلك، وفيها يبدو الكاتب فضائحيا وساخرا بامتياز اذ يخصص عددا كبيرا من قصص المجموعة للسخرية من مفارقات الواقع الأخلاقية والجنسية.

إن كابوسية عالم زكريا تتمثل في الفضاء المكاني الذي يتوزع بين المقبرة والقبو الموحش والبارد، والشوارع الضيقة المعتمة، والمعمل، وتكشف علاقات أشخاصه عن مستوى مرعب من العنف والاغتصاب، كما تبدو نساؤه شهوانيات بصورة مفرطة، أو هن ضحية للظلم والاغتصاب بل يشكلن رمزا شعريا للجمال والحب، ولذلك فان اتهام زكريا بتكريس نمط من القصة القصيرة، يتسم بخصائص أسلوبية محددة. وبطابع موحد للشخصيات، ولسلوكها، وردود أفعالها، ومواقفها، هو قراءة غير موضوعية لنتاج القاص طوال حوالي نصف قرن من الزمن تمثل في ثماني مجموعات صدرت له حتى الآن.

إن طابع الغرابة والمبالغة، يمثل جزءا من خصوصية عالم زكريا القصصي الذي تميز به، والذي لايزال يعمل على اغنائه، من خلال الانفتاح الدائم على التجربة الانسانية، وتمثل تحولات قيمها ومفاهيمها وعلاقات البشر داخلها، وبذلك يمكن القول ان الحارة الشعبية امتد فضاؤها واتسع في دلالاته ليشمل الحارة «القومية»، كما في قصته «بيت كثير الغرف» من مجموعته «سنضحك»، ثم تطور ليغدو الحارة «المعولمة» الأمر الذي يؤكد اتساع رؤيته وحيويتها، وعدم انغلاقها على منجزها السابق.

لقد اختار القاص منذ بداية تجربته ان يحمل معول لغته، ويهوي بها على كل ما يراه من زيف ورياء كاذب وظلم وامتهان لحرية الانسان وكرامته سواء في لقمة عيشه، أو في التعبير عن انسانيته ورغبته في الحياة، وقد استمر القاص في كل أعماله يواصل هذه المهمة الشاقة والمضنية بجدارة من يؤمن بقدسية الحياة والحرية الانسانية، والخلاص من الاستعباد والجهل تدعمه في ذلك مخيلة خصبة وغنية، وحس نقدي ساخر ولاذع، مما منحه قدرته المتميزة على الاستمرار في العطاء، واغناء التجربة، والذهاب بها بعيدا وقد حافظت على عنصر المفارقة والتوتر والغرابة التي تتمثل حدود الواقع وصورته ولكن من دون أن تتخذ منه مرجعية لها.

ان إخلاص زكريا لتجربته قد منحه ذلك الحضور الخاص، وأعطى تجربته أهميتها، لكن ذلك لا يمنع من القول إن أعماله الأخيرة اتسمت على العكس من أعماله الأولى بعدم الاهتمام كثيرا بالبنية الدرامية للقص السردي وبوجهة النظر، وظهر لديه الميل الواضح الى التركيز على الطابع الحكائي السريع والموجز، وعلى عنصر المفارقة والسخرية والتهكم، لأن القاص بدا مهتما بالفكرة أكثر من اهتمامه بالجوانب الفنية والدرامية وبأبعاد الشخصية، وربما يكون ابتعاده الطويل في لندن قد ساهم في ايجاد هذه الحالة النابعة من التفاعل الحي والمباشر مع الواقع. الا ان ذلك لا يمنع من التأكيد في المقابل على تجدد رؤيته، وسعيه لان يتمثل ايقاع الحياة وإشكالاتها وقضاياها المعاصرة التي زادت من تعقيد أزمة الواقع ومن غربة الانسان وضياعه، وضياع قيمه النبيلة بعد أن غدا العالم كله مفتوحا على بعضه، ولم تعد الحارة الدمشقية القديمة تعيش عزلتها وقيمها التقليدية وهموم انسانها المحروم والمقهور التي عبر عنها القاص بتلك الكثافة الدرامية المتوترة، والغرائبية العجيبة التي تحاول أن تماثل صورة الواقع الغرائبي والعجيب والمضحك كذلك.

نهى طبارة حمود

في رواية

«الوجه الثالث للحب»

صباح زوين*

قلما اعتدنا أن نقرأ في الأدب العربي الحديث رواية من النوع البوليسي، لا بل اسمح لنفسي بأن أقول إن رواية الكاتبة نهى طبارة حمود هي من القلة في هذا الاتجاه الأدبي الذي عرفه الغرب قبلنا وأسس له.

أحببت أن أشير الى هذا الأمر اذن لفرادته، وبالتالي لجرأة الكاتبة على الغوص في النوع البوليسي الذي لم يجرؤ عليه الكتاب عامة بعد في لبنان أو في عالمنا العربي.

«الوجه الثالث للحب»، بداية، تضع القارئ في حيرة ويوقعه في ارتباك إزاء المعنى، فيرى نفسه أمام لغز وغموض، وهما وضعان يتعلقان وثيقا بالنوع البوليسي كما يمكن لكل منا أن يتصور. من هنا، وقبل الدخول الى متن الكتاب، يبدأ القارئ بالتساؤل حول المغزى من هذا العنوان الملتبس، حول مضمونه، حول مكوناته. وإذ بالقارئ يصل الى الصفحة الأخيرة، يقلبها، يطوي الكتاب، يبتعد عنه فترة، يعود اليه ويطالعه ثانية، إلا أنه يستعصي عليه فكل هذا اللغز في سهولة. يعاود التفكير وفي تحد، في معنى هذا العنوان ويحاول مرارا كسر كثافة مدماكه: قد يجد الحل وقد لا

* كاتبة من لبنان

يجده. هذا القول في حال أردنا أن نكون حائرين ومتواضعين. إلا أنني، وهنا أعود الى الكلام في صيغة الأنا، فقط من أجل الاصرار والتأكيد، آثرت أن أكسر هذا الحاجز وأن أفكك ما كان بمثابة المدخل الى الرواية، ولايزال بمثابة الوعاء الذي سكبت فيه نهى طبارة حمود فصول القصة الأربعة.

اعتدنا، كما نعلم، على الوجه الثاني للأشياء، أيا كانت. أما نهى طبارة حمود، فشاءت أن ترى العالم، عالمها، من خلال وجه ثالث، ما أكثر أبعاد هذا العمل الذي بين أيدينا. فمفهوم الوجه الثالث يضعنا أمام آفاق جديدة وأمام احتمالات، دون أن نلتمس بالضرورة اليقين، قد يكون هذا الوجه الثالث للحب، وبكل اختصار، الموت. قد يكون أيضا الجريمة والسجن، وقد يكون، الحب المخدوع وفي الوقت ذاته الحب المستحيل، وهذا عائد الى اجتهاد كل قارئ أو ناقد أو باحث.

الرواية تقول لنا إن فادية الشابة ماتت قتلا، هذا في ما يخص «وجه الموت»، كذلك حبيبها هلال، هذا إذا اقتصر كلامنا فقط على الشخصيتين الأساسيتين، دون تناول راغدة التي ماتت أيضا قتلا لكن خطأ، ولو أن شخصها شخص حب الى حد ما.

إلا أن الموت هنا، يمكننا ان نقسمه الى مستويين: المستوى الأول، هو الموت الجسدي- البيولوجي، في سبيل الحب، كما مات كل من فادية وهلال، في فراش الخيانة لكنه أيضا فراش العلاقة الطاهرة، عاطفة طاهرة نزيهة خالية من أي مصلحة انانية أو كذب أو رياء.

اضافة، نذكر موت راغدة البيولوجي أيضا، وقتلها جليل خطأ في المطار وهو يهرب من رجال الشرطة محاولا اطلاق النار عليهم، فأصاب ابنة شقيقته. لكن في هذا الموت تزدوج فيه الشخصية حيث تكون راغدة رمزت من خلال شخصيتها، الى الحب المخلص لهلال، لكنه ممزوج بالكذب وبعدم الشفافية على الصعيد الحياتي العملي.

المستوى الثاني، هو الموت المعنوي- الروحي، في سبيل المصلحة الشخصية والاجتماعية. نرى مثلا كيف قتلت نادية الحب الجارف الذي بينها وبين هلال، من أجل الجنين الذي تحمله سرا، من أجل عدم إثارة الفضيحة ومن أجل تأمين أب للطفل وعيش كريم في ظل عائلة شرعية ومن أجل المال الوفير. إذن قطعت علاقتها بحبيبها لأنه فقير ما لا يسمح له بالزواج في الوقت الحاضر، وبالتالي أو اضافة الى ذلك، لا يستطيع اللحاق بها الى لندن حيث أقامت مع والديها هربا من عنف الحرب اللبنانية. قتلت حبهما عندما لم تخبره عن حملها منه، وبدوره قتل هذا الحب عندما لم يبد الحماس الكافي للسفر إلى لندن واللقاء بها هناك.

لكننا نتساءل لماذا عندما أصرت عليه باللحاق بها قائلة انها في أمس الحاجة اليه، لم يندفع لاستغاثتها، وفي هذه الحال، كان عليه الاستفسار عن سبب إلحاحها على الأقل. فهذه الحلقة في الرواية، كما جاءت في الصفحة ٥٣، ساهمت في قتل الحب والروح والمعنويات، وتشير الى نقص ما، يعود سببه الى تقنيات الحبكة وحاجاتها.

المستوى الثالث، هو موت الاحلام. نرى كيف مات حلم فادية وهلال باللقاء والزواج، وكيف مات حلمهما في ما بعد بالطلاق من زوجيهما والعيش معا مع ابنيهما، وكيف مات حلم فادية على حدة بأن تعيش حياة هنيئة برفقة زوج غني يحبها وبرفقة ابنها، وكيف مات حلم هلال بأن يظل وفيا لراغدة وأن يظل الشاب الغني ومدير الأعمال الذي لا يفشل، وكيف مات حلم جليل في أن يظل رجل الأعمال المعروف وذا الشأن اجتماعيا يتباهى بأمواله وبامرأته الشابة الجميلة، كما مات حلمه بأن يظل حرا طليقا يواصل التهريب ويكدس الثروات ولا يدخل السجن، وكيف مات حلم راغدة بأن تظل زوجة الشاب الوسيم والوفي.

تكلمت على هذه المستويات الثلاثة للموت لأشرح الوجه الثالث للرواية، وهو لبها وقلبها وأساسها، وأعني به الحبكة البوليسية لهذه الكتابة. فالقتل الذي يؤدي الى الموت، هو من أهم ركائز الكتابات البوليسية كما نعلم، هذا القتل الذي يفترض أفعالا أخرى ومتنوعة أمثال الخيانة الزوجية أو الخيانة المهنية والرياء والاحتيال، وكلها في النهاية تصب في خانة التشويق.

التشويق والغموض عنصران جوهريان في تشكيل الرواية البوليسية، حيث الخيوط تبدو للوهلة الأولى

متشابكة ذات عقد غير قابلة للحل، يحاول الكاتب من خلالها تمرير إشارات خفيفة لا ننتبه لها سوى عند قراءة ثانية. فعندما تناولت الرواية في المرة الأولى، كما ذكرت أعلاه، لم أواجه سوى الغموض التام حيث الإثارة ترافقني الى الصفحة الأخيرة. الاثارة إذن، أولا وآخرا، هي الحافز الرئيسي في كتابة النوع البوليسي، ونهى طبارة حمود نجحت في اللعب على هذه الأداة وكان استعمالها لها استعمالا واعيا ومحكما. فإذا نظرنا مثلا إلى ما جاء في بعض المقاطع، نلاحظ هذه الأدوات المشوقة، ولكننا لا نفهمها ولا تتضح لنا سوى لدى القراءة الثانية والثالثة. فالصفحات مليئة اشارات الى احتمال حصول أمر قبيح، إلا أننا لا نملك بعد، ولن نملك حتى نهاية الرواية، أي مفتاح يضعنا أمام الحل، وهنا تكمن مهارة المؤلفة حمود. فاستطاعت الكاتبة أن تحافظ على الاستراتيجية المفترضة في بناء قصة أشخاص يتفاعلون فيما بينهم، في بناء حيواتهم الاجتماعية وسيرهم الذاتية، في ربط أحداث الواحد بالآخر، ممهدة لعقدة ما، لجريمة ما، لكن دون أن تدع القارئ ينتبه لهذه الاشارات الخفية. وعليها أن تكون خفية عنوة وإلا انكشف السر وفضحت الخطة وتعطلت الرواية كنوع بوليسي.

وكم برعت الكاتبة هنا في التحايل علينا من خلال تقنية مضبوطة ومخيلة ملائمة.

«الوجه الثالث للحب» يضاهي ما أنتجه الأدب البوليسي الغربي حتى يومنا هذا، وما ينتجه التلفزيون من أفلام في هذا المجال، من منا لم يشاهد على الأقل، على الشاشة الصغيرة، فيلما واحدا، أو حلقة واحدة من مسلسل غربي من هذا النوع. وإذا عدت الى الماضي القريب، يمكنني أن أذكر المسلسل الشهير «كولومبو» حيث البطل يحمل هذا الاسم، كذلك أذكر حلقات شارلوك هولمز وأفلام ألفرد هيتشكوك الرائعة ... الخ، وهذا من أجل الذكر لا الحصر. ورغبت في الكلام على التلفزيون لأن رواية نهى طبارة حمود هي رواية صالحة جدا لأن تقتبس تلفزيونيا.

يستطيع القارئ أن يرى فيها على الفور شيئا مما يسمى بالسيناريو وشيئا أو بالأحرى كثيرا من لقطات عدسة تلفزيونية. فالحبكة كلامية- مشهدية وهذا ما يحتاجه الفيلم التلفزيوني، والتقطيع الروائي تقطيع تشويقي تصويري، والأبطال وأمكنتهم متوافرون وملائمون لهذا النوع من الانتاج نظرا لسيكولوجيتهم ولحواراتهم، فالسيكولوجية غير معقدة وغير معمقة، وهذا هو المطلوب، اذ لسنا إزاء رواية عاطفية أو اجتماعية من الصنف «الأدبي» انما من الصنف الذي كل ما يتطلبه هو وصف سريع لشخصية كل واحد من أبطال الرواية. وهذا الوصف لا يتعدى تعداد اطباع الشخص، بعض عاداته اليومية، بعض من سيرته الذاتية، والكل ضمن اطار سريع ومبسط. كذلك الأمر بالنسبة إلى وصف الأشياء والأماكن ما عدا أشياء وأماكن فعل الجريمة، فهو لا يتجاوز بضع كلمات أو بضعة أسطر. التفاصيل غائبة والدقائق غير واردة، فالنوع البوليسي لا يتطلبها، لا بل يرفضها لأنه أساسا يتمحور حول إثارة عقدة رئيسية وحل هذه العقدة. فمنذ نشأتها اعتمدت الرواية البوليسية الاثارة والأجواء الغامضة من خلال تقديم خيوط متشابكة من الألغاز التي تؤدي الى حل العقدة الرئيسية، حيث يساهم القارئ في محاولة الربط بين تلك الخيوط لمعرفة الحل، وهنا يبدأ التفاعل الحقيقي، عبر هذه «المساهمة» التي تكون بمثابة المصدر الأكبر والأساسي للتشويق. وكلامنا هذا يعيدنا في طبيعة الحال الى الروايات الغربية البوليسية، وليس من سواها، لنذكر الأمريكي ادغار ألن بو وهو أول من كتب القصة البوليسية في روايته «حوادث القتل في شارع مستودع الجثث» سنة ١٨٤١، ثم ابتدع شخصية التحري الذي يستخدم المنطق لحل الألغاز. وعلى المنوال ذاته، نسج بقية كتاب القصص البوليسية الأوروبيين رواياتهم الى ان ظهرت أشهر شخصية في الأدب البوليسي واقصد بها شارلوك هولمز للكاتب آرثر كونان دويل. اضافة الى كونان دويل ظهر كتاب آخرون يتجاوز قراؤهم عشرات الملايين أمثال جورج سيمنون وموريس لوبلانك صاحب شخصية أرسين لوبين الشهيرة ذي

الذكاء الذي لا يضاهى، وقد يتذكر بعضنا المسلسلات التلفزيونية التي اقتبسها عنه. ولا ننسى أحد أبرز الكتاب في هذا المجال، أجاثا كريستي وروايـاتـهـا المشوقة جدا، ومن لم يقرأ على الأقل كتابا واحدا لها؟ أما «عثر عبيد زغار» الذي اقتبسه التلفزيون اللبناني، فجميعنا لا نزال محتفظين بمشاهده ورعبه، و«السوسبانس» الذي عرف المخرج ترجمته على الشاشة. واذا ذهبنا بعيدا في هذا المجال، قد نعتبر دوستويفسكي الى حد ما، كاتبا من النوع البوليسي، فربما يمكنني القول إنه اعتمد الحبكة البوليسية في روايته «الجريمة والعقاب». الأعماق النفسية التي توغل فيها في تركيب شخوصه الحائرة والمعذبة طغت طبعا على المسار البوليسي للرواية، الا أنه موجود، ولو فقط كأداة ربط بين الأحداث وكأداة تحر على مجراها.
وفي ثمانينيات القرن العشرين كتب الباحث والروائي الايطالي اومبرتو ايكو «اسم الوردة» التي قرأناها وشاهدناها في الوقت ذاته على الشاشة الكبيرة. فهذه الرواية، اضافة الى مواضيعها المتشعبة والغنية، من علمية وأدبية واجتماعية وفلسفية، نقع كذلك على العنصر البوليسي الذي اتخذ له نطاق العصر القروسطي كواقع تاريخي. وقد قدم أحداثها على شكل تحقيق جنائي معتمدا أسلوب الايهام والاثارة من خلال تقنيات السردية للرواية البوليسية للكشف عن الجرائم التي وقعت داخل الدير، وكان هنا الدور الأكبر للرموز وأبعادها متعددة المستويات.
وفي اختصار، يَعتمد هذا الأدب لغة بسيطة وأسلوبا سلسا مع القليل من الاستعارات التي تساعد على إلقاء الضوء على بعض الحقائق، بينما تلعب الأحداث وسلوك الأشخاص الدور الرئيسي في بناء حبكة الرواية، حيث يمثل رجل التحري دور البطل فيها.
وهنا أيضا يجب التذكير بجانب مهم يدخل في الرواية البوليسية، بل بالأحرى هو عمودها، وهو أن هذه الرواية تتطور ضمن شكلها وحبكتها الخاصين القائمين على اللغز والسر والخوف، لكن دون أن تتخذ لها اطلاقا أي منحى درامي. فالرواية الدرامية عالم أوسع واصعب من حيث دخولها في تفاصيل أكثر وجودية. اذن وعودة إلى نهى طبارة حمود، يمكننا القول إن روايتها هذه هي تماما من النوع البوليسي، ووصفنا شبه المطول لم يكن سوى للتأكيد، من خلال المقارنة، على انتماء كاتبتنا الى هذا الأدب الذي نشأ وتطور في الغرب.
نجحت طبارة حمود في رسم سيكولوجية شخوصها دون الوقوع في الدقائق النفسية- العاطفية- الوجودية، انما حافظت على الحدود الفاصلة بين التأملات الفلسفية الكبرى والملاحظات الحياتية العادية. فالعلاقة الغرامية بين هلال وفادية، أكانت قبل زواج كل منهما أو بعد، اقتصرت على كلام بسيط يقوله الناس العاديون في المجتمع، واقتصرت على عذاب من النوع ذاته كذلك، أعني النوع العادي، وكأن الكاتبة اقامت المسافة الضرورية بين المستوى الوجودي والمستوى الذي اسمح لنفسي أن أسميه «الاجتماعي»، كيلا تقع روايتها في ما نعرفه بالدراما. فمأساة جريمة القتل لا تدخل العمل الكتابي بالضرورة في خانة الدراما وأجوائها المأساوية على صعيد الوجود والانسان.
وأتتنا الكاتبة بعمل يضاهي الأعمال الغربية دون أن تقع في النسخ والتقليد، فالأجواء كلها أجواء محلية مستقاة من مجتمعها وبيئتها. وهذا ما نلمسه بدءا من وصفها للطبيعة اللبنانية كما عرفتها وتعرفها، مرورا بوصفها اطباع شخوصها المقتبسة من الواقع، كذلك اعتمادها العقلية المحلية وطريقة تفكيرها وعيشها، فوضعت فيها كل من أعطته دورا في كتابها. في تعبير آخر، لا نشعر أثناء القراءة، على الاطلاق، أننا إزاء رواية مصطنعة ومفتعلة الأجواء والأحداث، فالكاتبة ظلت بعيدة كل البعد عن التكلف أي التقليد. فروايتها البوليسية رواية لبنانية في أدق تفاصيلها ولا نعثر فيها على أي مقطع أو صورة أو جملة قد تأخذنا الى ما كتب أو انتج في الغرب.
اذن في وصف نهى طبارة حمود للأمور، أتعلّق ذلك بعادات الشخوص وبعلاقاتهم فيما بينهم أو تعلق

بالمدينة وحركة الناس والطبيعة فيها، أو بذكر محاسن الفتاة (وهنا أقصد الشابة فادية)، نجد أنفسنا إزاء واقع أليف نعرفه في فصوله ودقائقه. وقبل العودة إلى الكلام على الأجواء البوليسية، أود لفت انتباه القارئ إلى الأسماء التي اختارتها الكاتبة لأبطالها، ولا يهمني أن أعرف ما اذا كان هذا الاختيار واعيا أو لا واعيا، اذ أن الأهم هو مقاربة الاسم بالمسمى. فلدينا مثلا «فادية» التي ضحت بحبها وبحياتها، واسمها قادم من فعل «فادي». لدينا كذلك «هلال السعيد»، وهلال يعني الشاب الوسيم وهذا ينطبق على المسمى حسب رواية طبارة حمود، كما أنه كان سعيدا بعلاقته العاطفية. أما «جليل الشاقوف»، فأيضا يشبه هذا الاسم حامله، اذ أنه كان جليلا من حيث ثروته، أما من حيث أخلاقه وتصرفه فكان كالشاقوف تماما! لدينا اسم آخر، «راغدة» وهي كذلك، اذ عرفناها في الرواية تعيش في البحبوحة. لدينا أيضا اسم «سنية» الذي يعني التسامي والتعالي، وكأن الكاتبة أرادته عنوة لينقض ما عير به الناس هذه المرأة خطأ. أما «رؤوف وشريف»، وهما زوجاها الثاني والأول اللذان أشبها معنى اسميهما في معاملتهما مع سنية وفي سلوكهما في الحياة والمجتمع. و«رابح»، وهو ابن فادية وهلال، فكان في الحقيقة الرابح الوحيد في هذه الرواية، إذ أنه ربح الحياة والحرية والعناية ومبلغا هائلا من الدولارات! يبقى أن أشير الى ملاحظة صغيرة أخرى فيما يتعلق ببعض الاسماء، وهو ان كل اسمين متقابلين ومتوازيين من حيث وضعهما الاجتماعي في الرواية، يتشابهان لفظيا، أمثال رؤوف وشريف، وهما زوجا سنية، نراهما يتقاربان في حرفي الراء والفاء. لدينا كذلك جليل وهلال، فواحد منهما حبيب فادية ووالد ابنها والثاني زوجها، يتقاربان لفظيا من خلال حرف اللام الذي يتكرر مرتين في كل اسم.

فيما يخص بعض تقنيات الرواية، نلاحظ ان نهى طبارة حمود تبدأ السرد بما نسميه الفلاش باك، فتضعنا في أجواء سبقتها أجواء لكننا لن نعيشها سوى لاحقا. فتستهل القص مع هلال السعيد الذي يتمتع بالمال وبمركز اجتماعي لا بأس به، ترينا الكاتبة إياه مديرا لشركة تأمين ضخمة يملك سيارة فخمة ولديه نفوذ وموظفون وسائق خاص. متزوج من امرأة ثرية وجميلة الخ. فلاش باك يضعنا أمام هلال الذي يلتقي بفادية بعد أحد عشر عاما، صدفة، في أحد مقاهي شارع الحمرا. من عند هذه النقطة الوجيزة الأمد، نقطة اللقاء غير المنتظر، تأخذ الأحداث بالتسلسل. تأخذ العقد المفترضة، عقد الأحداث البوليسية، بالتداعي، الواحدة تلو الأخرى حتى بلوغ الأوج، أي حتى حصول الجريمة. تحصل الجريمة والقارئ يفاجأ بما يجري، وهنا تكمن مهارة الكاتبة في حبك الصياغة البوليسية. عرفت نهى طبارة حمود كيف تلهينا بالتفاصيل لكي تبعدنا قدر الامكان عن الاشتباه بعمل ما يقوم به شخص ما من أجل هدف معين. فهذا الهدف تبقيه الكاتبة غامضا، تبقيه لنفسها سرا مكتوما لتستفز فضول القارئ.

بل هي أثارت القارئ من خلال الالغاز الكثيرة والمتلاحقة التي وضعتها أمامه، تاركة الحقيقة تختبئ بين الأسطر. لماذا أقول بين الأسطر؟ لأن من يعود الى الرواية ثانية وثالثة تتضح له نقاط وأمور لم ينتبه لها في القراءة الأولى. فلدى عودتنا الى الكتاب نُؤخذ بدهشة من غاب عن الوعي واستفاق، اذ ان الحقائق تبدأ وتكشف عن ذاتها شيئا فشيئا ونحن بثثنا عالمين بما يحصل وسيحصل، والعقد باتت مجرد أقنعة مرتبطة الواحدة بالأخرى جاعلة من السرد سلسلة شائقة من الأحداث.

نلهث وراء كشف الحقيقة ونلتقط أنفاسنا أمام المشاكل الغامضة وذات الأسرار الكثيرة. فبتنا عاجزين، لدى قراءتنا الأولى، حتى عن لمح أدنى علامة تشير على ربط ما بين راغدة وجليل مثلا. لا أنكر أن القارئ، عند هذه المرحلة من الرواية، يبدأ بمحاولة سبر السر، فيحاول التقريب بين حدث وآخر وبين تصرف هذا الشخص وتصرف ذلك، الا أنه يظل عاجزا.

فمنذ الصفحات الأولى كان علينا أن ننتبه مثلا الى العلاقة التي بين جليل وابنة شقيقته راغدة، وذلك عندما طلبت فادية من جليل أن يعودا فيقيما في لبنان وكان جوابه أنه بحاجة الى سنة من التفكير والتدبير قبل اتخاذ

هكذا قرار. ثم تضعنا الكاتبة أمام مشهد آخر، ظاهريا لا علاقة له بالآخر وأيهما أتى أولا في سياق الرواية فهذا لا يهم، اذن في مشهد آخر نرى هلال يتلقى «خطأ» مكالمة هاتفية من فتاة «مجهولة» ولا يمضي وقت وجيز على هذا التعارف الخاطف حتى يتم الزواج بينهما. صحيح أن هاتين العلامتين تمران على القارئ ولا تدلانه على شيء، لكن بعد وقوع الجريمة وقبلها بقليل، كثرت الاشارات بل غزرت وتلاحقت، ومع ذلك حافظت الحبكة على متانتها وصلابة تركيبها، مما جعلنا بعيدين عن القبض على الحل، ولو أننا رأينا أنفسنا حائرين ومترددين حيال بعض الرموز التي وقعت تحت أيدينا. نذكر مثلا عندما خطط جليل لزيارة والدته في احدى القرى الجبلية النائية، وفي الليلة ذاتها قررت فادية البقاء في بيت أمها، وقررت راغدة السفر الى البرازيل لزيارة والدتها المريضة. طبعا القارئ لا يشك في صفاء نية فادية، انما يشكك في التصرف هذا لكل من جليل وراغدة، وقد قررا المغادرة في الليلة ذاتها التي ارتكبت فيها الجريمة، وكأنهما أرادا أن يخليا ساحة الحدث ليفسحا له المجال لحصوله. لا أقول أن الاشارات كانت واضحة وصارخة، بل على العكس كانت منضبطة ومحكمة الاغلاق، وهذا اللعب على أعصاب القارئ، هذه الحنكة في شد الحبل وارخائه، شكلا العمود الفقري لبناء فصول هذه الرواية البوليسية الصلبة، وكانت ذروة الذكاء في هذا البناء الجيد، عند وقوع الجريمة حيث انتبهت الكاتبة إلى أدق التفاصيل ولم تفسح في المجال لأي خطأ أن يفلت من قبضتها ونقول بكل ثقة إن الجريمة هنا بلغت ما يسمى في الغرب بـ«الجريمة الكاملة». لذا أقول انه سرد منضبط، فلم أعثر على ضعف في أي محطة من محطات الرواية. الا أنني أشير الى أن الحبكة البوليسية الحقيقية، الناشطة، لم تبدأ لدى نهى طبارة حمود سوى متأخرة في الكتاب، أي بدءا من الصفحة ١١٧ حيث تفاقمت الأحداث وتلاحقت، أي بدءا من منتصف الرواية تقريبا. لا أريد بذلك أي نقص على الاطلاق، انما أحببت أن أشير الى طريقة تقسيم الكتاب حيث النصف الأول انطوى على المشاكل العاطفية والاجتماعية، والنصف الثاني على «بيت القصيد»!

وكانت شخصية المفتش هي الرئيسية في القسم الثاني من الرواية، واستعملته طبارة حمود مكان التحري الذي غالبا ما يتبناه هذا النوع الأدبي وأفلام السينما والتلفزيون كبطل الأحداث وكاشف خيوط الجرائم. وعادة ما يتميز هذا البطل- التحري بخصائل وعادات خاصة، يتميز بأسلوب حياتي مختلف عن سائر الناس، كما ألفناه على الشاشات. الا أن المفتش في روايتنا هذه ظهر انسانا عاديا، ولم تعره الروائية أية خصوصية في طباعه، كالطرافة أو سواها. لكن طبعا، كان في المقابل ذكيا، واعيا، ماهرا، قلقا الخ.. والاثارة، مرة أخرى أقولها، لم تغب لحظة واحدة، فالتشويق حرك عقلنا حتى النهاية. ظلت العقدة حاضرة حتى الصفحات الأخيرة اذ أن المفتش بات عاجزا عن الإيضاح التام حتى عندما بدت لنا المعضلة محلولة، وهنا تكمن براعة الكاتبة، وعرفت كيف تشدّ الحبال ولا تتعب.

لم تتعب، فواصلت التضليل حتى عندما دخل جليل السجن وكدنا أن نطمئن. واصلت في أسلوبها «تعاقبنا» حتى في طرافة الحلم الذي رآه جليل وهو محبوس بين أربعة جدران.

إذن، في أسلوب سلس وبسيط، في أسلوب خال من التركيب اللغوي المتكلف ومن التعقيد، كتبت نهى طبارة حمود رواية بوليسية مميزة.

واعتقد أن براعتها بلغت حد الاخفاء عنا، حتى هذه اللحظة، المعنى الحقيقي لعنوان كتابها! وكأنها من خلال ذلك تحث القارئ على الظن بأن الرواية لم تنته، وبأن عليه البحث باستمرار عن الحل النهائي، اذ أننا نتساءل أين هو الوجه الثالث للحب! هل هو الحقد، هل هو القتل، هل هو العجز عن السعادة؟!

•• نهى طبارة حمود كاتبة وأديبة لبنانية من مواليد بيروت، لها روايتان، «سهد وظلال» و«الوجه الثالث للحب»، ومجموعة قصصية «ربيع بلا ورود». لها كذلك عدة مؤلفات في أدب الأطفال، وهي حائزة على دبلوم أدب الأطفال وعضو المجلس العالمي لكتب الصغار. هي أيضا «عضو اتحاد الكتاب اللبنانيين واتحاد الكتاب العرب». اضافة الى ذلك، هي رسامة وأقامت العديد من المعارض الفردية والجماعية. حائزة على جوائز عدة، منها «جائزة شرف»- المجلس العالمي لكتب الأطفال- مؤتمر نيودلهي- ١٩٩٨، «جائزة تقدير»- الهيئة اللبنانية لكتب الأطفال ١٩٩٧، «أفضل تأليف»- اتحاد الناشرين، معرض بيروت الدولي ١٩٩٩.

مراجعة نقدية

لرواية سعود المظفر

«عاطفة محبوسة»

غالية .ف.ت. آل سعيد*

تبحث المقالة بالتفصيل في رواية «عاطفة محبوسة» وتهدف الى عرض فهم للطبيعة الرمزية للرواية وذلك عن طريق محاولة تحليلها نقديا. إن التناقضات الغريبة المتتالية، المقدمة الى القارىء من قبل الكاتب، تبدو وكأنها موجودة في شخصيات الرواية وبيئتها على حد سواء. تجادل المقالة بأن «عاطفة محبوسة» قد تعمدت أن تكون رد فعل يراعي الآخرين، رافضا ما هو سطحي وجسداني محض وهو ما يعرف بين الفينة والأخرى العالم المعاصر.

كلما عدت الى عُمان فاني أضع هدفا لي البحث في مكتبات بيع الكتب عن أعمال عمانيين. عندما أطلب أعمالا أدبية، أو سياسية أو إجتماعية لعُمانيين من بائعي الكتب فانهم يظهرون رد فعل بالتعجب، وكأنني أسأل عن أعمال أدبية لأناس من عالم آخر. أعلم انه توجد مجموعة متزايدة من الكتاب العمانيين سواء من الأكاديميين أو الأدباء، ولذلك فاني لا أفهم بالضبط ما المشكلة. أخبرني أحد بائعي الكتب بأن هناك مشاكل في نشر وتوزيع أعمال الكتاب المحليين، وهي مشكلة تحتاج- برأيي- الى حلها فوريا.

عندما عُدت في أغسطس الماضي، سألت عن أي كتب لم أكن قد اقتنيتها بعد، وللمرة الأولى، عُرض علي رف روايات للكاتب سعود المظفر. كنت قد سمعت عنه ولكني لم أقرأ أيا من أعماله. لذلك اقتنيت ببهجة وحب استطلاع عظيمين مجموعتين كبيرتين من مؤلفاته ومجموعة اخرى صغيرة، مع اني اكتشفت وجود أربعا أخرى وهي (رمال وجليد)، و(رجل وامرأة) و(المعلم عبدالرزاق)، و(رجال من جبال الحجر).

كان أول عمل التقطته هو (عاطفة محبوسة)، والثاني (رجال من جبال الحجر) والثالث (إنها تمطر في ابريل). كنت في عجلة من أمري كي ابدأ بقراءتها ومع ذلك كنت ايضا أقلب اسم هذا المؤلف في مخيلتي، محاولة تذكر إن كنت قد قرأت بعضا من رواياته في الماضي.

في طريقي الى المنزل (منزل السيدة مزنة بنت نادر الذي كنت اعيش فيه مع مجموعة من ابناء وبنات عمومتي وأخي)، تذكرت بأني لم أقرأ له شيئا من قبل ولكن في العام ١٩٦٩، وعندما كنت فقط طالبة في «مدرسة الارسالية للبنات» (المدرسة التبشيرية الأمريكية) - كانت في وقتها المدرسة الوحيدة للبنات في عُمان - كنت غالبا ما أمر أمام بيت في حارة الوادي الصغير، القريبة جدا من الحارة التي كنت اسكن فيها مع أبناء وبنات عمي. كانت في البيت نافذة صغيرة وكنت ألمح خلالها أحيانا رجلا- في بدايات العشرين من عمره- ذا ملبس أبيض ووزار، وكان يقف في فناء الدار. أخبرني أحد أولاد عمي بأن هذا منزل

* كاتبة من سلطنة عُمان

سعود المظفر، وهو كاتب عماني تلقى دراسته في الكويت وعاش فيها لفترة مع اسرته ايضا. كنت استغرب ما يمكن ان تتشكل منه مخيلة هذا الكاتب الشاب وكنت أريد أن أعرف المزيد من أعماله ولكن لم تتوافر لدي في ذلك الوقت أي كتب له وكان علي أن أشحذ مخيلتي.
أما أن تقع في يدي، الآن الروايات التي كنت أتوق الى قراءتها وأنا فتاة صغيرة، فهذا إحساس غريب ومبهج. لم أكن لاشبع فقط رغبة طالما أحسست بها لأكثر من ثلاثين عاما خلت، موقظة من جديد الطفلة التي اعتادت أن تمر بمنزل كاتب مجهول وهي عائدة الى البيت من المدرسة، ولكن بقيامها بهذا تستطيع أن تطوف في عالم جد متميز حقا.
لا يحس المرء فقط، في أعماله، بإنعكاس غامض لعالم معلوم، ولا الاستخدام البارع للغة، أو الاستخدام البسيط للفكاهة. بدل الذكاء والديكور، يوجد إحساس قوي بالتواجد في عالم مألوف بتشوشه، ولكن ليس أبدا بسيطا. مرة اخرى، مثل «الجرس» و«قلعة الرمل» لآيرس مردوخ، فان المرء يتعرف على وصف منظر الطبيعة، وأنواع الشخصيات، ولكن مخيلة الكاتب هي بشكل تمنح فيها هذه الأمور بعدا غريبا من الآخرية المقبولة ظاهريا. إننا كقراء، نخدع ونقلق. كما اننا نعطي صورة تبقى معنا، حتى عندما نكون قد أنهينا الرواية وربما نقرأ غيرها من المواد.
إن إهداء روايته (رجال من جبال الحجر) «الى رجال، يعرفون سمات أرواحهم ونفوسهم... بين السطور...!؟» يوحي الى «اعتذار» تهكمي من أولئك الرجال الذين يصورهم في روايته. إنه يتناول بسرور ابداعي سحب ورقة تين الذكر «الذاوي في ذلك الحين». إنها وقفة يمكنها أن تطبق على (عاطفة محبوسة)، وهي الرواية التي انتقيت البحث فيها هذه رواية تستنطق مزاج وشخصيات الرجال، ولكنها تقوم بذلك بطرق تتفاوت ما بين الاستعاري والمجازي.
لرواية «عاطفة محبوسة» (التي أكملت في العام ١٩٩٥ ونشرت في العام ١٩٩٨ من قبل «مطابع البستان»، (بسلطنة عمان) بناء حسي مماثل للروايات الأخرى. يتعرف القارىء المجرب لكتابات «سعود» على الأسلوب وحيوية الوصف فورا. إذا ما كان هناك موضوع متكرر فانه لمجتمع مبتهج ويواجه تغيرات لا تصدق. إن «عاطفة محبوسة»، كباقي الروايات، تصف هذه التغيرات في المجتمع والعلاقة بين الرجل والمرأة– ولكن ليست بأية حال ظاهرة تاريخية فحسب أو بالأحرى ان الشعور بالتغيير الاجتماعي يتولد عبر تجارب أشخاص تمثل هي نفسها، بطريقة ما، مراحل ذلك التغيير. إن «سعود» بهذا المعنى، هو كاتب رمزي، أفضل منه ككاتب واقعي صرف– سأعود لأتطرق الى هذه الفكرة بعد هنيهة. إذا ما توجب علي أن أكون شديدة التحديد بخصوص الصنف الأدبي، فانه يمكنني القول ان «عاطفة محبوسة» هي قصة حب: مكرسة «الى التي لن تغادر قلبه، أبدا...!!».
إن التغيرات الاجتماعية التي تكون العمود الفقري لهذه الروايات ليست فحسب أحداثا تأريخية، بل انها هزات مضطربة رفعت السداد عن كامل البنية التحتية للزمن السابق لها يتخذ «سعود» موقع المصور الفوتوغرافي الذي يلتقط صور هذه التغييرات بل وانه يحورها وذلك يعرضها عبر منشوره الإبداعي الخاص جدا. إن واحدا من الخصوصيات الفاصلة لكتاباته كونه لا يذكر بالاسم مطلقا أين تدور أحداث الروايات. بهذا الشكل فانه يشبه الى حد ما الكتاب الأوروبيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين اختاروا أن يصوغوا في قالب روائي الاسماء لكيلا يتقيدوا بانطباعات المصداقية المطلقة. قامت (جين أوستن) بهذا الأمر بالتأكيد. إن النتيجة الآنية، مع انها في البداية مشوشة لقارىء تعود على ان يتمكن من وضع بعض الأحداث التي يقرأ عنها أو يلاحظها في موضعها بالضبط، تكافأ تدريجيا بذلك الإحساس بالألفة الذي ذكرته آنفا.
على مستوى ظاهري، لا تستطيع مخيلة شخص ما من التوقف عن تخمين محل وقوع أحداث معينة ولكنه يتوجب على أي قارئ عُماني أن يفترض بأن الروايات تدور في السلطنة. على سبيل المثال، انه يصف منازل تطل على البحر وسنفترض بأن المنطقة المزدهرة بشوارعها المعدنية وبيوتها المترفة الكبيرة يجب أن تكون القرم. ولكن لا يحتاج القارئ مطلقا الى الإحساس بالتقيد بالتفاصيل، وهذا هو تأثير الإنعتاق لاستراتيجية «سعود» في عدم تحديده ما يخص المكان. ومع اني بالذات تخيلت بأن أحداث هذه الرواية تدور في المنطقة الراقية من عُمان، القرم، حيث ان البحر فيها صفة جوهرية، ولكن كلما تابعت القراءة، ولدهشتي، فانها تبدو وكأنها صلالة، بسبب طقسها وأشجار جوز الهند فيها (ص ٢٥٤ – «قالت بعد أن جلست على الحصير تحت نخلة جوز الهند»).
يصور البحر بكثرة في أعماله. حتى انه يمكن اعتباره كشخصية اضافية تحتفظ مع ذلك، حتى ولن يذكر، حضوره الرمزي والقوي. بالطبع ان عُمان هو بلد منعم بسواحل كثيرة ولابد ان هذا هو مصدر إلهام «سعود». للشخصيات علاقة خاصة بالبحر، وهي علاقة تظهرهم بوضوح في لحظات حاسمة. ولكن ربما يكون من الخطأ تهميش رواية «سعود» الى رمزية فجة كهذه. هناك عناصر رمزية أخرى تعود الى الظهور، وأكثرها وضوحا هي رجال يحملون محافظ جلدية سوداء. وهي دلالة جلية على العهد الصناعي الذي بدأه البلد في العام ١٩٧٠. في الحقيقة ان العديد من الشخصيات الرئيسية في أعمال «سعود» هم رجال أعمال – أداة أدبية نافعة يمكن لها أن تولد تعقيدات درامية: شخصيات تعقد صفقات في بلدان أجنبية وتنشأ روابط مهنية، لا يوسع هذا فقط من الأرضية التي يستعملها «سعود» بل وانه يحول انتباهنا نحو عالم متغاير لماض تقليدي يبدو أن «سعود» يرثي له. وأخيرا، تصبح أمثال هذه الشخصيات ببساطة في تماس مع نساء أجنبيات عديدات تجتذب الى القصة كحبيبات؛ نادرا ما يغيب الجنس عن أعمال «سعود» ويسهل توفرها لأبطال رواياته.
تصور روايات «سعود» بقوة أيضا العصر الجديد الذي يوجد كنتيجة للتغييرات التي يمر بها «البلد غير المسمى». هناك أوصاف للمشروبات، التي يكون ضحيتها هم زوجات وأطفال اولئك الرجال الذي يدمنون على تناولها.
يُقتل بعض هؤلاء الرجال في ظروف غامضة، ربما خلال تورطهم في صفقات تجارية مريبة. لذا يحاول «سعود» العمل على أرضية واسعة جدا حقا. اناه تتعاطى مع بلد يمر بفترة انتقالية، وأناس يتأثرون بهذه التحولات.
يُفتتح أول مشهد في «عاطفة محبوسة» مع الشخصية الرئيسية، سعيد، وهو جالس في شرفة فيلته الجديدة المواجهة للبحر. البحر أمر ثابت عظيم، وهو حضور لا يتغير مطلقا، ومع ذلك فانه يبرز التغييرات التي تحصل. إن سعيد، بأسلوبه، هو شخص عميق التفكير ومأساوي يعاني من فقدان عزيزين جدا. كان الحدث الذي أثر على تطور شخصيته هو وفاة زوجته بعد سقوطها من علو. إن حبه لها يطغى على كامل الرواية. فهو ليس بقادر على نسيانها أو نسيان لحظات وفاتها. وأمه، التي تمثل جيلا مختلفا أكثر تقليديا، لا تفهم معنى لحزن «سعيد» أو عدم قدرته على مواصلة حياته. حسب اعتقادها، ينبغي على الرجل ان يجمع شتاته بعد مأساة كهذه وان يتكيف عن طريق الزواج مرة ثانية. (في هذه الأثناء، يقع والد «سعيد» طريح الفراش في احد المستشفيات، ومع ذلك فاننا لا نجد «سعيد» يزوره أبدا– وهو أمر قد نتوقعه في مثل هذا المجتمع التقليدي

المنحدر من الأب والذي يريد منا «سعود» أن نحس به كشيء جديد). يقع بين الأم والأبن أول صدع لـ «عاطفة محبوسة». وهو صدع يتأتي نتيجة التحول بين الجيل القديم المتمثل بأم «سعيد»؛ جيل يرى انه لا ينبغي للرجل ان يعمق مشاعر التعلق الغرامي، وجيل أصغر متمثل بشخص «سعيد» نفسه. انه رجل عاطفي جداً تحددت حياته بأكملها بتعبيره عن الحب. هذا أمر لا تدركه أم «سعيد» وتسعى جاهدة لتزويج ابنها.

وثاني شيء مهم يفقده «سعيد» هو عدم قدرته على الزواج من حبيبته «غالية» الذي يكبر حبه لها بعد وفاة زوجته. لم يقابل «سعيد» هنا شكوكه فقط ولكن قضاءه وقدره: في البداية لم تستطع «غالية» أن تتزوجه لأنها كانت مخطوبة مسبقاً لشخص آخر. بعدها لم يكن «سعيد» يريد ان يتزوجها لأنه كان يحس بتعلقه الشديد بالصداقة التي نمياها. لا يمكن لأي قارئ ان يخفق في الإحساس بحالة «سعيد» الصعبة، فهو غير قادر من جهة على الارتباط بماضيه ولا هو قادر على مواصلة حياته والمضي بعزم الى الأمام. هل ان «سعود» يكون مجازاً سياسياً هنا؟

تأتي أكثر المقاطع المحركة للمشاعر في «عاطفة محبوسة» في الفصل الثاني، حيث يتذكر «سعيد» كيف قابل زوجته الأولى ووقع في حبها عندما كانت طالبة في المدرسة. كانت في حافلة المدرسة مع أصدقاء عديدين، ولكنه تأكد من رؤية الطريق الذي تسير فيه، ولمدة شهر تابعها حيث مضت. في آخر الأمر ذهب الى بيتها برفقة والده ليطلب يدها كما تتطلب العادات والتقاليد.

لا يمكن لأي أمر ان يبدو أكثر تقليدية من هذا، ولا يظهر أي أمر صعوبة الرحلة التي يجب على «سعيد» أن يسير فيها. يذكر المرء فوراً بشخصيتي التوأمين الذكرين في (الحب في زمن الكوليرا) للروائي «غابريل غارسيا ماركيز» – الدكتور «جوفينال اوربينو» و«فلورنتينو أريزا» يقع الاثنان في فخ العادات والتقاليد ويعذب الاثنان بنفسيتيهما العصريتين.

إن «سعيد» بلون بشرته الفاتحة القليلة الاسمرار، ولحيته القصيرة وأنفه المستقيم، هو تقريباً نموذج أصلي للعمانيين الذكور المتحدرين من أصل عربي. لذا فانه يبدو للاسماع متناقضاً قليلاً عندما يتذكر «سعيد» بحنان وقت خطبته لزوجته مع أوصاف حية لكيفية لقاء الزوجين وما دار بينهما من حديث أن مثل هذه العاطفية هي قلما تكون نموذجاً لرجل عربي، ومع ان القراء قد يشهدون عصرنا حتى هؤلاء الرجال، ولكن الاستماع الى أفكار «سعيد» لا تزال صدمة.

تم توضيح تميزه عن جيل أمه عند وصف خطبته، تؤخذ الفتاة، أثناء وقوعها في غرام «سعيد» في رحلات ونزهات منفردة، بدون مرافقة. مثل هذا الانفراد هو أكثر ما يكون صورة لعُمان ما بعد ١٩٧٠: قبل ذلك التأريخ لم يكن الأزواج يرون بعضهم بعضاً قبل ليلة الزفاف. وآلت العديد من الأمسيات ايضاً في مطعم فندق ما كان هذا ليولد صدمة قبل العام ١٩٧٠، عندما كان أقرب شيء الى الفندق هو «المسافرخانة» مثل تلك الواقعة في «الباب الصغير» قرب «المدرسة السعيدية للأولاد».

بعد وفاة زوجته، لا يعاني «سعيد» فقط من فقدان زوجته: يكون الاضطراب الذي يعانيه أعمق وأكثر ضرراً. هنا رجل مشوش عاطفياً بفقدانه شخصاً عزيزاً، وهو أمر يصعب أن يتماشى مع طراز حياة الرجل العماني النموذجي، عديم التأثر عاطفياً في مجتمع ينبغي للرجل ألا يظهر عواطفه ينبغي في مثل هذه الحالة كبت الأسى وليس التعبير عنه.

رغم ذلك فان «سعود» يمضي الى حدود بعيدة ليرينا أرق وقلق «سعيد» بعد فقدانه لزوجته. يتناول ألبوم الصور ويبدأ بالنظر الى صور ليلة زفافه. إن ذكريات «سعيد» ليست رومانسية فحسب، بل انها ايضاً (مثل الكثير غيرها في هذه الرواية) شهوانية بعمق. يتذكرها وهي جالسة بجانبه وتخبره كيف انها أحست بالخوف (ص٤٢ «انها قالت لي: سعيد أنا خائفة») قالت له هذه الكلمات. ولكن هذا «الخوف» قد وضع بقوة مع ما ينذر بالشهوة الجنسية.

يعطي «سعود» القارئ تبصراً ساحراً لسيكولوجية الأنثى. فهو يصف بعمق مشهد الحفلة في ليلة الزفاف عندما يجلس الضيوف من النساء وتبكي أخوات العروسة. ومع ذلك فقد يحس القارئ الفطن أحياناً بأن وصف «سعود» للعلاقة بين «سعيد» وعروسته هي غير واقعية. حتى «سعيد» مع شخصيته غير النموذجية هو غير طبيعي في اتاحة المجال لعروسته كي تقود الأمور الى اللحظات الجنسية الكبرى بينهما. إن هذا غير طبيعي بالتأكيد، حتى في بيئة غربية أوروبية.

ان مشهداً واحداً كان بشكل خاص مزعجاً بعض الشيء – ومع ذلك فقد كان آسراً لا لشيء إلا لقوة وصف الكاتب. يقترح «سعيد» بأن عليهما أن يخلعا ملابسهما ويستحما وبعد ذلك يأخذها الى الفراش. ولكنه يسأل عندها:

تعالي، اجلسي هنا./ أين؟/ فوق السرير، اسمعي، لدي فكرة./ ما هي ياحبيبي؟ نخلع ثياب العُرس، ونملأ البانيو بالماء، ونجلس فيه نتكلم،/ فكرة عظيمة، على الأقل نغتسل من العرق./ الليلة لا أريد أن أنام./ لماذا يازوجي؟ أريد أن أتكلم وأتكلم، وأسمعكِ أيضا تتكلمين، وحين نتعب، نلعب لعبتنا المقدسة./ما هي لعبتنا المقدسة؟/ ألا تدرين؟/ لا، قل لي ما هي؟/ لعبة التعارف، لعبة كشف الاسرار، لعبة الحياة، لعبة كل زوج وزوجة./ أتذكر يا سعيد، تلك الليلة عندما قلت لك، أريد أن أكون على صدرك؟/أذكر./ الآن أريدك ان تحضنني./ اقتربي مني./ اسحبني انت./آه، أنت خفيفة./ في الماء فقط، الآن لا خوف، لا خوف من الوقت، لا أحد ينتظرنا ليحاسبنا على الدقائق التي تأخرناها./ وانتِ متجردة، فإنكِ تبدين مثيرة./ قبلني، قبلني./ تذكرت الآن./ ماذا تذكرت يازوجي العزيز؟ عندما طلبت منكِ قبلة، بعد خطبتنا مباشرة، فرفضتِ، قلتِ عندما نتزوج./ لكني سمحت لك، بأن تسرق مني قبل، القبلة الآن لذيذة، لأنه ليس بعدها خوف ولا ندم، قبلني مرة أخرى./سعيد./ نعم يازوجي./ هيا نخرج من الماء، أريد أن ألعب معك، الماء ضد ممارسة نزواتي، التي تتفجر في داخلي./ طيب، سأحملكِ، سأحملكِ الى السرير./ استرنا بالغطاء الأبيض./ من يبدأ اللعب أولاً؟/ أنا./ لا، لا، أنا الأول./ طيب، انتَ يا زوجي الأول، آه./ مسحت جسمها اللدن براحتي مكتشفاً تضاريس جسمها الغض، كلما مررت راحتي فوق جزء منه تلوت وانت، بشرة جسدها الأبيض تتبدل وتتقلب بين لحظة وأخرى، بدت راحتاي تستشعران مساماتها وهي تتقلص وتتكور كحبيبات نافرة متحفزة، أطلقت هي أنات مصحوبة بنشيج مكتوم، انحنيت عليها، بدأت بشفتي اتذوق جسدها واستنشقه، قامت فجأة بنصف جسمها العلوي، أمسكتني وسحبتني عليها وأطبقت على مبسمي، ظهرنا كشيئين يحاولان الذوبان في بعضهما، في لحظة غير واعية منها قلبتني، ومن جراء تمرغ وجهها وجسمها فوقي يلتصق شعرها المبلل ويتحرر بالتكرار، قلبتها، رأيتها في حالة تشبه الغيبوبة، أمسكت براحتي، خصرها الضامر، انحنيت فوقها بنعومة، صرخت، صرخت... صرخت، ثم صرخت... في تلك اللحظة سمع جرس بوابة الفيلا يلعلع فتلاشت الذكريات، بهدوء أغلق الألبوم.

انه يجعل الزوجة توافق لكي يكون هو، طيب انت يا زوجي الأول. قد لا يكون لغير العربي أن يعي الصدمة التي يسببها مشهد مثل هذا، ليس فقط لعدم تحفظه في الوصف بل وايضا بسبب عدم وجود أساليب محددة بوضوح لدور المرأة والرجل.

(عاطفة محبوسة) هي رواية صريحة- إن «سعود» يكتب بدون لف أو دوران. كما أوردت سابقا، انه يصف اللحظة التي يدخل فيها «سعيد» حقا في زوجته للمرة الأولى. نعلم تماما ما حصل. ان هذا المشهد لتذكر «سعيد» للأحداث الماضية هو واحد من الأمور التي يتحدث عنها «سعود» نفسه في الرواية، ويحس بأنه من الضروري أن يثبت الأحداث التي يصفها بحضوره الخلاق المجرد عن الغرض.

ان الفصل الذي يلي هذه الذكريات القوية هو تجاور متألق. يزور «سعيد» أمه التي تخبره بأن الرجال في الماضي كانوا يتفجعون على زوجاتهم المتوفيات لمدة أربعة أشهر فقط وليس أكثر يحس القارئ هنا بالاختلاف المعمول بين ماض لم يتحكم فيه فقط الرجل بفترة حداده، ولكنه كان ايضا يتحكم بزوجته ولا يدع الذكريات تفسد عن طريق استعادة الماضي بشكل شهواني قوي.

رد «سعيد» على أمه بأن ذلك كان زمنا مختلفا (كما يسميه إل.بي.هارتلي في «الوسيط»، «بلد اجنبي»). ما يجعلنا «سعود» أن نشهده هنا هو عالمان مختلفان جدا وهما في تصادم تخبره أمه بأنها تريد أن تراه وقد تزوج؛ يقول لها بأنه بالغ بالنسبة للأم فان الزواج هو المركز الفكري للنشاط؛ بالنسبة لـ«سعيد» ان الحب (وهو تجربة أكثر شخصية بالمرة) هو الأمر المركزي الفتاة التي ستعرفها أمه عليه هي متعلمة، وتعرف لغات اخرى، وتعتقد أمه انها ملائمة بشكل بارز لأنها منتقاة اجتماعيا. لذا تحاول الأم ان تصل الى حل وسط مع ابنها- ولكنها فشلت في إدراك سعة الهوة التي تفصلهما.

يغاير «سعود» مرة اخرى ما بين الماضي والحاضر عندما يحلم «سعيد» بعد ان يترك امه بزوجته المتوفية، ليست الاحلام في روايات «سعود» نذائر متنكرة بشفافية، او اعذارا لطرح تطور سيكولوجية شخصية ما بابتذال، ولكنها نذائر فرويدية حقا حول دوافع الشخصية. حلم «سعيد» ذو أثر قوي، ياله من تباين بينه وبين تصورات أمه الدنيوية لواجب الرجل. هنا تلتقي ديمومة الخيال مع روح الفردية التي يرمز اليها «سعيد».

يحلم بأنه في فندق أوروبي، ويعطيه البواب مفتاحا لجناح في الفندق. هو وزوجته وهما في شهر العسل. بعد ليلة من الاستمتاع والرقص، وهما في الفندق، يسألها كي يدلك لها جسمها. المرأة، بالنسبة لـ«سعيد» ليست شيئا يعطي الرجل متعة فحسب ولكنها شريك حي: متعتها هي بقدر أهمية متعته هو نفسه. هذا الجانب من شخصية «سعيد» يعمق التقمص العاطفي للقارئ ولذا من حزنه على فقدان «سعيد» لها. تشكره زوجته على ابداء استعداداه لتدليكها، ويسألها أن تضطجع لكي يصبح فوقها. تشجعه هي بحمية (ليس هناك أمر سلبي في بطلات «سعود» حتى اللاتي يتكون في الأحلام)، وعندما يستفيق من حلمه يشعر بالبرد وانه مبلل، ويرتجف، ويسمع قطرات المطر وهي تسقط على زجاج النافذة والمؤذن يدعو الى الصلاة.

ينتقل الخيال عبر الإدراك الحزين للواقع، ومن ثم يترك هذا المجال للصوت الموحش للمطر، وأخيرا، الدعوة الغامضة الى الصلاة. هل انه «سعود» معتنقا لموقف أكثر تحفظا، أو انه ايحاء بهزال مقاومة التجديد؟ لا يمكن للحظات الأخيرة من حلم «سعيد» في نهاية الفصل الخامس إلا ان تكون قوية مقارنة بالمشاهد في الفصل السادس، حيث يجري تعارف مثالي للزوجين المحتملين: يصل «سعيد» مع أمه الى بيت الفتاة التي اختارتها أمه: يتحدث الوالدان عن ابنتهما وانجازاتها وقدراتها، ويرى «سعيد» الفتاة لأول مرة. هذه لحظة إظهار مشاعره. يدرك في الحال بأنه لا يميل اليها.

وهما يغادران جلسة التعارف عائدين الى منزله، يعبر عن مشاعره بوضوح الى أمه، ويأتي مرة اخرى بكامل أحداث وفاة زوجته الى ذهنه. يتذكر المكالمة الهاتفية من الطبيب الذي يطلب منه الذهاب الى المستشفى. لاتزال الأحداث التي تلف موتها أكثر حية وحقيقية من وجود الفتاة في جلسة التعارف، التي تبدو مصطنعة ومفصولة بالمقارنة. نجح «سعود» بذكاء في ان يرينا رجلا يمر بآثار التغير الاجتماعي وحتى الانفصال عنها، والتي كانت، لحد الآن، محجوبة عادة في كتب التأريخ.

يصف «سعيد» مشاعره وقت مراسيم دفن زوجته ويحس القارئ مرة اخرى بشعور عميق من التعاطف ليس فقط مع رجل يعاني من فقدان شخص عزيز، ولكن ايضا مع رجل منفصل عن تركيبة اجتماعية كانت، في اجيال قديمة، قد ساعدته في الصبر والسلوان.

بينما يكون مستغرقا في التفكير يدخل خادمه «بهدار» الغرفة ويخبره بأن السيدة «جونسون» بانتظاره في غرفة الاستقبال. هذه السيدة (التي لا تعرف عنها أي شيء هام) تزور «سعيد» في الوقت الذي يكون فيه زوجها خارج البلد. كانت لها علاقة مع «سعيد» قبل ان يتزوج، ولمعرفتها بعزلته وحزنه بعد وفاة زوجته، تأتي لتكون معه. من خلال علاقة السيدة «جونسون» و«سعيد» يسبر «سعود» غور الطرق التي تتفاعل بها الحضارات المختلفة عاطفيا. من الواضح ان السيدة «جونسون» تريد ممارسة الجنس مع «سعيد». بينما يريد منها «سعيد» ان تعرف ماهية شعوره: في النهاية تفوز هي (مرة اخرى تلعب المرأة دورا فعالا وناجحا) ويمضيان الليلة سويا. هذه هي المرة الاولى التي يجد فيها «سعيد» نفسه في الفراش مع امرأة بعد وفاة زوجته.

يمكن النظر الى العلاقة بين السيدة «جونسون» و«سعيد» على انها مجازية تدل على تطور عمان ما بعد العام ١٩٧٠. للاحتفال برأس السنة الجديدة (مرة أخرى، بالكاد تبدو أمرا تقليديا) يدعو «سعيد» بعض الضيوف - يلبس «سعيد» الملابس الاوروبية. مع انه رجل يعيش بمفرده، ولكنه يصاحب امرأة، وهو امر ربما بدا غير اعتيادي ولكنه قد يصور الآن بعض السلوكيات الاجتماعية والسياسية في عمان الحاضر. انه لمن الصعب ان نعرف بالضبط مقدار رمزية الشخصيات وأفعالها في سياق الرواية. من الواضح انه كلما كانت هذه اكثر رمزية اصبحت الرواية سياسية أكثر.

يدخل الجزء الثاني من الرواية الرسامة «غالية» في حياة «سعيد». يتعرف عليها من خلال دعوة لحضور افتتاح معرض للرسم يحضره لابسا الزي العماني التقليدي، مع الخنجر في وسطه. المقارنة الأكثر وضوحا هي مع حفلة رأس السنة الجديدة في الفصل السابق حيث ظهر «سعيد» متغربا. كانت «غالية» ايضا تلبس الزي العماني التقليدي، مع اللحاف على رأسها وشعرها المتدلي بشكل جميل فوق جبينها. تم وصف «غالية» بكونها جميلة، ورشيقة، وهادئة الطبع - تماما عكس الفتاة التي عرفتها عليه أمه. لحظة اللقاء بـ «غالية» هي لحظة تجل بالنسبة لـ «سعيد» - انها الفترة التي تتحول فيها الرواية من استعراض الاحداث الماضية بشوق الى موقف أكثر ايجابية استنادا الى التجربة الحاضرة. تصف «غالية» في المعرض اعمالها، شارحة معنى الألوان بالنسبة للرسام، وعندما يراها «سعيد» يؤسر قلبه - يشعر بأنه لم ير ولن يرى مثلها أبدا.

من الجلي ان ايا من الفتاة المستغربة التي وجدتها له أمه، او السيدة «جونسون» مسنجمتان روحيا معه. من المشوق انه عندما يتواجد مثل هذا الانسجام فانه يعبر عنه من خلال الوسط المحافظ مثل الملبس، وما هو مشوق بنفس الدرجة هو عدم ادراك أم «سعيد» لهذه الأهمية. يمتلئ المشهد الأول بين «سعيد» و«غالية» بالكلام المعسول الذي يشرح رد الفعل لقلب عاشق - مع انه «سعود» لا يقدم للقارئ، تبصرا لمشاعر «غالية». ما يقص علينا انه عندما نظرت «غالية» الى «سعيد» فقد تراءى له بأنها تنظر اليه لا غير.

كان اول لقاء شخصي لـ «سعيد» مع «غالية» عندما زارته في مكتبه. (لم يقص ابدا ما هو عمله بالضبط. يوصف بأنه رجل اعمال، ومع ذلك فعندما يصل الى معرض رسوم «غالية» فانه يقوم بذلك في سيارة ليموزين يقودها سائق، مما يوحي بأنه قد يكون وزيرا في الحكومة). يؤخذ على حين غرة عندما يرى «غالية» مع انها كانت دوما في مخيلته منذ اول لقاء بينهما. تفاجأ هي ايضا لكونه يعرف اسمها – وهذه حدة ذهن لم تتوقعها من رجل (يخبرها انه قرأ اسمها على احدى اللوحات). مع ان ذلك قد يبدو واحدا من التفاصيل الصغيرة، التي لا علاقة لها بالموضوع تقريبا، ولكنها تبين شخصية «سعيد» كونها حادة الملاحظة. بهذا المعنى، هو يرمز الى امكانيات الرجولة، بدلا من عجزها.

أدركت «غالية» في هذه الزيارة، انها تميل الى «سعيد» بنفس القدر الذي يميل هو اليها. ولكن «سعود» يبدأ هنا في تفحص نوع مختلف من العلاقة. ما يحصل بينما يختلف عما حصل بين «سعيد» والسيدة «جونسون» – او حتى بين «سعيد» وزوجته. لم تقيد شخصية «سعيد» بما تفرضه الرجولة، ولكن لها جانبا اعمق وأكثر صقلا. هذا هو أعظم نجاح لـ«سعود» في (عاطفة محبوسة): تكوين شخصية رجل تكون داهية عندما يصل الأمر الى التغييرات التي تؤثر على شخصية العماني طوال الأربعين عاما الماضية. هذا الدهاء يجعل شخصيته أكثر جدارة بالثقة، وبالطبع أكثر تشويقا. إن حقيقة كون «سعيد» شخصية عليمة ايضا بما يدور حوله من أحداث سياسية قد توحي بأنه يعكسها بشكل من الأشكال.

تختلف علاقة «غالية» مع «سعيد» عن علاقته مع السيدة «جونسون». المرأة الغربية متحررة جنسيا، وتقود الرجال الى إشباع رغباتها، ولكن فقط على المستوى الجسدي الصرف. يكمن هنا انتقاد ضمني الى السلوكيات الغربية ذات الحاجات المادية والجنسية فقط، وليس الروحية. بالرغم من كون زوجة «سعيد» ولاحقا «غالية» (على الأقل، وفي حالة «غالية» في حلم «سعيد» الغريب والحسي) تبدوان أقل تحفظا من السيدة «جونسون» (ربما لأنهما تلحان عليه بممارسة الجنس معهما)، فان «سعود» يعطي المرأتين العمانيتين عمقا في الانغماس في الأحاسيس والمشاعر، بينما تقدم السيدة «جونسون» الجسدي الصرف فقط. بهذا الشكل تكون السيدة «جونسون» نموذجا للمرأة غير العربية في (عاطفة محبوسة) مثلها مثل الفيليبينيات اللواتي يحضرن حفلات «وليد» (زوج «غالية») الخاصة مع أصدقائه.

بعد الزيارة الأولى لـ«غالية» تحضر مرة اخرى لرؤيته. تفاجئه ويسر هو لذلك. لا تترك عواطفها مجالا للشك، حيث يصفها «سعود» وكأنها ذكرت برؤية شخص طالما اشتاقت اليه. الانفعالات هي واحدة من الموضوعات المعرفة لـ«سعود»– تعبر عنها الشخصيات المركزية للرجال والنساء بسهولة لافتة للنظر غالبا. لشخصيات الرجال ايضا عطف وحنين لابد ان يكون، أحيانا، غير اعتيادي للقارئ. عندما تزور «غالية» «سعيد» للمرة الثانية تأخذ معها ألبوما عن أعمالها لتريه بالتحديد بعضا مما رسمته. ينظران سويا الى رسوماتها ولوحاتها، ويعطيان اسما لكل منها، ويحاول كل الوقت ان يكتشف المزيد عن مشاعر «غالية» وعواطفها من خلال أعمالها. تعجبت «غالية» من كونه يريد الى هذه الدرجة ان ينقب عن مشاعرها الدفينة، لا بل وفي نفس الوقت، كانت مسرورة. بالمقابل، تطلب «غالية» من «سعيد» ان يقرأ بعضا من أشعاره.

من المشوق ان يتم تعريف شخصيات «سعود» مع انها جزء من الحياة المعاصرة بمحافظهم الجلدية ومكاتبهم وسيارات الليموزين، ليس بهذه الأمور وانما على الارجح بنشاطات أقدم، وأكثر تحديدا حضاريا مثل الكتابة. ان شخصية مثل «سعيد» هي مهتمة بالقيمة الفردية لصديقاته وحبيباته (المحتملات) بنفس قدر اهتمامه بنفسه. انه يقول لـ«غالية» وصلت الى انك تحتاجين الى شخص، يحبك كثيرا، ويخاف عليك كثيرا، ويدلعك كثيرا. «(ص١٢٥). يشرح ذلك بأنه يعني حاجتها الى انسان يحس باحتياجاتها، شخص لن يوقفها من القيام بما تريد – ويزيد بشكل خاص عندما يتعلق الأمر بنشاطها الفني. يقول انه لا ينبغي على أي رجل ان يمنعها عن القيام بما ترغب. تسأله بحياء: «أين أجد ذلك الشخص، أعني، من الشخص الذي يتحمل كل هذا؟» (ص١٢٦) يسألها بكياسة ان كانت ستسمح له بأن يكون ذلك الشخص، ولكنها تكتفي بالقول فقط: «شكرا».

يكشف «سعود» مرة أخرى تصارع الممارسات الحضارية مع فردية أكثر عصرية. ربما لسنا متأكدين ان كانت «غالية» تحس بنفس ما يحس به «سعيد» أم لا، ولكنه يضيف بشكل حاسم: «ألست حرا في عواطفي؟».

تأتي محاولات «سعيد» الحساسة في التقرب الى «غالية»، بشكل مأساوي، كما تصفها هي بشكل مبهم، «أظنك، أظنك أتيت متأخرا» (ص ١٢٧). فقد تمت خطبتها.

العواطف، بالنسبة الى «سعيد» هي أمور شخصية بقوة. انه يدرك بأن أسلوبه في التودد اليها ليس طبيعيا على اية حال. يخبر «غالية» بأن الرجال، حسب اعتقاد النساء، اما ان يكونوا مثل قفص حديدي أو مثل سماء رحبة: يفعل الاول ما يريد ان يفعله باسم الاعراف والتقاليد.

ربما لكونه معتقدا بأن «غالية» غير مرتبطة بأحد، يقول: «إذن، أنتِ وأنا من الآن أصدقاء، وصداقتنا خاصة جدا» (ص١٢٨). وردها اليه : «وتكون سرية، سرية جدا، لا يعلم بها أحد» بهذا يصف «سعود» حالة غير طبيعية بالمرة. انها حالة تم فيها اضفاء للكبت على الاحترام، حيث يكون الحب فيها أكثر من كونه امرا جنسيا. بمعنى ما يبدو رد «غالية» على «سعيد» وكأنه متناقض: لماذا تريد علاقة سرية مادام الاثنان متعلمين، من الفئة الوسطى من المجتمع ومتغربين، وشخصان قد عبرا عن مشاعرهما بشكل شخصي للآخر في هذه المرحلة لا يعرف القارئ بخطبة «غالية» الى «وليد» ولكن لماذا تحتاج أو تريد ان تبقى مثل هذا السر؟

اظن ان الجواب يكمن في انفصال مجتمع عن نفسه، مجتمع يقع ضمن الأعراف التقليدية والسلوكيات «العصرية» الجديدة. ان العذاب الذي تعاني منه الشخصيتان في هذا اللحظة، العذاب الذي يسببه نكران الذات، هو ايضا عذاب التحول من مجتمع الى آخر. هنا شخصيتان وقعتا، على نحو سمج، في المنطقة الحرام ما بين مرحلتين من تطور المجتمع. لا تستطيع «غالية» ان تحرر نفسها من ترتيب اجتماعي قد تتمنى لو لم يكن قد حصل؛ و«سعيد» يشعر بأن عليه ان يعبر عن عواطفه التي لم يكن رجل، في الماضي، قادرا على التعبير عنها بشكل علني.

يعبر عن الطبيعة العنيفة للصراع الذي يعاني منه «سعيد» و«غالية» في حلم لـ«غالية» (مرة اخرى، اسلوب نافع من «سعود» للبحث في نفسيات الشخصيات بطريقة طبيعية وغير متطفلة). بعد زيارة «غالية» لـ «سعيد» تحلم بأنها تسير في حقل متيبس، مجدب، ذي أشجار ذابلة صفراء ومحترقة. كان «سعيد» هناك، يسألها ان ترسمه، ولكن لم يمكن إكمال عملها.

بالتأكيد ان الحلم مزعج للقارئ كما هو لـ «غالية» وهو إزعاج يوازي النظر من خلال ثقب مفتاح الباب يبدو ان «سعود» يريد ان يعذب القارئ بالاحتمالات التي يمكن ان تنتهي بها الرواية على مستوى سرد القصة، في الوقت الذي يقدم فيها ايحاءات سوداوية وعميقة (على سبيل المثال، من خلال هذا الحلم) بأن الأمور قد لا تحل.

قد يصبح القراء في حيرة من أمرهم الى درجة كبيرة – ففي النهاية، وبالرغم من تصرف «غالية» بخجل وكياسة «سعيد»، فانهما يتبادلان قبلة. ربما كانت رواية «عاطفية» بسيطة قد قادت القارئ من تلك القبلة الى نوع من الذروة الشهوانية. ولكن «سعود»، مع ذلك، أكثر تعقيدا من هذا

بكثير ويمضي بمخططه وشخصياتها بطرق لا يمكن التكهن بها بسهولة.
عندما تحلم «غالية» مرة أخرى بـ«سعيد» وباحاسيسه قريبة منه، يوحي معنى الحلم، في هذه المرة، بأنه خيال قد لا يصبح حقيقة ابدا. نتابع عبر حلمها الصراع العاطفي لامرأة تريد ان تكون مع شخص لامس شغاف قلبها. يولد «سعود» شعورا قويا بهوية المرأة، وبشخصيات نساء جديرات بالثقة تكون دوافعهن وآلامهن جزءا من جمالية الرواية وتوازن شخصيات الرجال بشكل جيد.
لماذا استمرت بعد مصارحتها لـ«سعيد» بحبها له، بخطبتها لرجل آخر؟ تبدو «غالية» كامرأة مفعمة بالطاقة وعصرية. يريد «سعود» من قارئه ان يرى صنفا جديدا من المرأة العمانية- صنفا يحرك مشاعر الفؤاد ومدارك العقل. ولكن بعدها يعاد القارئ وبشكل مفاجيء الى تقييدات مجتمع صغير وتقليدي. تنبه «غالية» من قبل شخص مجهول لكي تكون حذرة- خاصة وان «سعيد» يكتب الأشعار عنها، وانها امرأة مخطوبة. يظهر لنا هذا الشخص من حيث لا ندري: لا نعرف قط من أين حصل على معلوماته، ولا بالضبط ماهية دوافعه. لذا فان أداة غريبة في المخطط توجه القارئ (بأسلوب فعال) لكي يفكر مليا بالتضادات التي تملأ (عاطفة محبوسة) من الفصل الأول.
«قال كأنه يزيح ستارا بينهما:
- أهي تعني، المسافة الودية بينكِ وبين سعيد.
رمقته بنظرات مقطبة. تساءلت بنبرة شرود حادة:
- ماذا، ماذا قلت؟
ما، ما قصدت شيئا. لكني سمعت. سمعت أنك وسعيد تربطكما علاقة. وهو، وهو أيضا يقول فيكِ قصائد شعر.» (ص٢٣٣)
عندما ترد هي بغضب.
«من، من قال لك ماقلته الآن؟
- سمعت، طبعا أنا، أخاف عليكِ، لأني سمعت أيضا انكِ مخطوبة، وربما ينتشر الخبر ويتعثر مستقبلك، أنا لا اعتقد ان الخبر منتشر بين الناس، فأرجو ان تحذري». (ص٢٣٤)
ربما يكون الرجل الذي نبه «غالية» شخصية مألوفة لدى العمانيين، ولكنه ايضا تذكير بتلك المتضادات. هذه ملاحظة ذكية حول الثقافة العمانية حيث غالبا ما تتأثر فيها التقييدات على السلوك، على المستوى الفردي، بمثل هذه الشخصيات.
يحث تدخل هذا الرجل وتنبيهه على حلم آخر لـ«غالية».
هنا ترى «سعيد» يركض خلفها، لابسا دشداشة بيضاء، بينما تركض هي باتجاه رجل آخر لا تستطيع ان تراه بوضوح. ينتهي الحلم، الذي يلخص بصفاء حالة «غالية»، وهي تذهب بصحبة الرجل، الذي لا ملامح له، ويترك «سعيد» لوحده.
لـ«غالية» شخصية متناقضة. انها امرأة متصارعة بين التزامين متضادين: تم تحديد أحدهما من قبل مجتمعها (خطبتها) والآخر هو تعبير عن حريتها في الاختيار. ليست «غالية» قوية او مصممة بما يكفي لكي تفسخ خطبتها وتختار ان تكون مع «سعيد». يظهر ضعفها عندما تدرك بأن «سعيد» متورط معها عاطفيا ومع ذلك لا تستطيع اختياره بدلا من رجل لا توده بكل صراحة.
رغم ذلك، فان «غالية» و«سعيد» يسيران سويا في الفصل ٢١ على شاطيء في تعارض جلي للأعراف الاجتماعية، إن واقعية هذا الأمر في مجتمع مغلق هي محيرة حقا للقارئ العماني، خاصة وان «غالية» هي مخطوبة رسميا ولا تلبس العباءة والغشاوة (وهذا يعني ان أيا كان يمكنه ان يتعرف عليها). قد لا يؤثر هذا على «سعيد» شخصيا ولكنه بالتأكيد سيؤثر على حال «غالية» وهو بالتأكيد سيعرض للخطر إمكانية زواجها اللاحق. هذه هي الحالة الوحيدة في الرواية التي رأيت فيها من الصعب ان أوفق بينها وبين الممارسات الاجتماعية المتداولة، التي يجب ان تعمل ضمنها أية رواية «واقعية» (ومؤكد بأن «عاطفة محبوسة» تقع ضمن هذا التصنيف).
اذا كان لـ«سعود» سبب ما فربما يكون ذلك لكي يضخم من الموضوع الرئيسي للرواية، ألا وهو المشاكل المتأتية من التجاذب المتبادل بين الرجال والنساء. إن (عاطفة محبوسة) هي رواية غرامية (بالمعنى العصري للكلمة)، قصة حب وتضاداتها ستتزوج «غالية» شخصا آخر، بينما سيحمل «سعيد» الى الأبد مشعل حبه غير المنسي.
إن لم تكن نعرف أي شيء عن «سعيد» لكان ذلك يعني عاطفية كاذبة ليس إلا. ومع ذلك، ولأن «سعيد» قد أصبح انطباعة مصقولة ومشوقة، ضمن منظر اصبح مألوفا لدينا بشكل عميق، فان حالته تولد إحساسا عظيما بالتعاطف معه. (بنفس الطريقة، ربما ان شخصية «سعيد» اللافتة للانتباه هي التي تتيح لنا ان نغض النظر عن نواقص المخطط المذكور اعلاه) إن «سعيد» شخصية عاطفية حقا: فهو يعتقد بأنه فاشل في الحب، معتقدا انه لم يقع في الغرام من قبل مثلما هو الآن مع «غالية». سيرغب القارئ بنوع من الحل للعقدة، وإنكار هذا الأمر يمضي بشكل ممتاز بلغة الريبة. عندما تخبر «غالية» «سعيد» بأنه قد تم فعلا تحديد يوم الزفاف، فاننا نحس بدماره.
لم يحاول «سعيد» ابدا إقناع «غالية» بالعدول عما خططت له. يبدو مستسلما لقدره- ربما حتى على الطراز الدونكيشوتي، يرحب بذلك. تقبل الشخصيتان على حد سواء بعدم قدرتهما على تغيير المرسوم من الأحداث. يحس المرء، بغرابة، بأنهما حتى لو استطاعا فقد لا يقدران على القيام به، يصبح استسلامهما، بشكل معاكس، متعتهما.
تتحول الرواية عندها بشكل مفاجيء الى تتبع الإثارة في أحداث زواج «غالية» من «وليد» قبل هذا الوقت، لم نكن قد سمعنا عن هذا الشخص. كل ما يطلع عليه القارئ وما يخص مشاعرهما، هو قراءته لما بين السطور، في الوقت الذي تتطور فيه علاقتها مع «سعيد» ليس هناك وصف مباشر لأحاسيس «غالية» تجاه «وليد» أو لمشاعر «وليد» تجاه «غالية».
يوجد سبب لهذا- يرغب «سعود» في ان يستمر القارئ بتركيزه على الحب العذري الذي يجمع «غالية» و«سعيد». مع ذلك، فانه ما يكتبه «سعود» يحوي اثارة جنسية فاضحة، هي صفة غريبة لكاتب يعمل في مجتمع ينهى عن ممارسة الجنس قبل الزواج او ما بين رجل وامرأة غير متزوجين. ولكن مرة تلو الأخرى، ومشهد بعد آخر، نجد مادة جنسية فاضحة متضمنة. قد يكون هذا على شكل حلم، او عبر المحادثة ليس الا.
يوجد مقطع يتناول «سعيد» و«غالية» - مرة اخرى على هيئة حلم عندما يحلم «سعيد»، بليلة زفاف «غالية»، بأنها تأتيه الى غرفته. يسألها كيف استطاعت الهرب والقدوم لرؤيته، وكان ردها انها استطاعت القيام بذلك لأنها تحبه. ان «سعود» باستخدام الأحلام، قادر على تصوير مشاهد الاتصال «الجنسي» بين الحبيبين.
انبثقت من ذاك الضباب حورية ترتدي ثوب زفاف احمر قان، تقدمت ببطء وهي متباعدة الساقين، اعتلت السرير، استقرت أمامه، أخذت تمسد شعره، وتمرر كفها فوق وجنتيه، بهدوء هوت على شفتيه، وغابت معه في لثمة طويلة، أحس أن لعابها الذي يسيل الى جوفه كأنه عسل صاف، همس قلبه وشفتاه مشغولتان..
غالية، كيف أتيت الى هنا؟
لا أعرف، شعرت ان روحي، في حاجة الى روحك، أحسست انني مشتاقة اليك، هربت عواطفي من الحبس، فأتي كل شيء اليك..

أنت رائعة، أنت لذيذة.
أنا لك، أنا لك، أحس في هذه اللحظة أنني ولدت من جديد، كأنني كنت في سجن حصين، او كابوس ثقيل ان أكون بين ذراعيك، وتحت صدرك، هذه هي الحقيقة، الحقيقة الصادقة في حياتي، روحي، جوارحي، هي التي حطمت قضبان السجن، وطارت اليك لترفرف تحت جناحيك، اسعدني، أريد أن أكون لك، لك، أنت.. سأهيم بك.
افعل، افعل، يا منى نفسي، آه.. آه، يا لهفي عليك، اريد الزمن ان يتوقف هنا، يتوقف الآن، انتظاري الطويل تبدد الآن، أوه.. أوه.. رائع، رائع في كل شيء، امنحني نفسك، امنحني دفئك، نعم.. نعم، نعم، ما كنت، ما كنت اعتقد، انك تحسين كل هذه العواطف والأحاسيس.
منذ رأيتك، منذ قابلتك، وأنت مقيم في نفسي، وتظللك جوارحي، لكن.. لكن النفس أحيانا مغالبة، عنيدة.. أتبكين؟
نعم، نعم أبكي..
لماذا؟
أبكي لأنني حبست عواطفي عنك طويلا، اشبعني، أحس كأني أريد ان ادخل الى بدنك، نعم، أحس به الآن، نعم الآن،الآن.
فجأة رن الهاتف المجاور، اهتز الجسم المستند بتراخ.(ص٢٧١ – ٢٧٣)
تقع الحقيقة المرة لحياة «غالية» الزوجية في تضاد قوي مع هذه الاثارة الجنسية. اننا نسمع بشكل مباشر وبكلمات «غالية» الدالة على المرارة، عن تعاستها في زواجها. ان تذمرها المتواصل هو السبب في انها لم تسعى الى فهم «وليد» بشكل افضل قبل زواجها منه. ولكنها كانت تركز على علاقتها بـ«سعيد» أكثر من خطيبها. لقد وضعت «غالية» نفسها في وضع تندم عليه بقوة مع رجل هو على العكس تماما من شخصية «سعيد» المهتم بها، والرقيق والعاطفي. بطريقة ما، فان حبكة الرواية تحاكي المكيدة المرسومة – فمثل «غالية» يتعرف القارئ على «وليد» فقط عند «فوات الأوان».
اذا كان «سعيد» رجلا من نوع آخر، مختلفا تماما عن الصور التقليدية لشخصية الرجل، فان «وليد» هو «الرجل الجديد لعهد النفط» – قد يبدو ذلك انحرافا عن الرجل العربي، ولكن قد يكون «وليد» أقرب الى سلوك الرجل القديم المقولب الذي يظهر بداية. يتخلص من أحزانه بتعاطي الكحول، ويقضي لياليه في عالمه الخاص به مع أصدقائه من الرجال والفيلبينيات الشابات. عكس «سعيد» لا يبدي «وليد» احساسا بالمسؤولية. انه لا يظهر اي اهتمام بـ «غالية» او موهبتها، ويقيم بسرعة جدا علاقات اخرى، معتقدا بأنها الطريقة التي تفيد في انجاح العلاقة الزوجية.
يكشف «سعود» في شخصية «وليد» مشكلة اجتماعية شائعة بين الرجال العرب من الفئة الاجتماعية الوسطى. تصبح امرأة مثل «غالية» حبيسة وضع يخنقها روحيا وعاطفيا. لا يتوضع ابدا لماذا لا تطلقه وتواصل حياتها (خاصة وانها تعلم برغبة رجل آخر فيها). ربما، مرة اخرى، يسألنا «سعود» ان نرتاب في جحودنا بغية ادراكنا لحقيقة أساسية عن المجتمع العربي. بهذا المعنى، تكون لـ (عاطفة محبوسة) قيمة مجازية أكثر منها واقعية، ويدعم هذا الأمر عن طريق النقص في الذكر المباشر للأماكن الحقيقية، والتي أتيت على ذكرها سابقا.
ان زواج «غالية» من «وليد» هو فاصل من الرعب في مكيدة (عاطفية محبوسة). تعاني من اجهاض، يسيء اكثر الى علاقتهما، والفصل النهائي بينهما هو عندما تنتاب «وليد» ثورة غضب، ويضربها حتى يغمى عليها. يؤدي هذا الى ادخالها المستشفى واصابتها بصدمة (مصير متكرر للنساء في روايات «وليد»، على سبيل المثال مصير «زينة» في رواية (رجال من جبال الحجر). بينما ترقد في المستشفى، يموت «وليد» في حادث سيارة. قد يبدو هذا كطريقة مصطنعة لإنهاء زواجهما العارض، ولكن «سعود» ينقذ الفصل بوصفه الحي لوحشية «وليد» والأحداث التي تؤدي الى الحادث. المقطع سوداوي ويترك القارئ بشعور في اليأس.
يلطف هذا الأمر عندما ندرك بأن «غالية» لم تخذل من قبل «سعيد» في ساعة محنتها هذه. يتتبع اخبارها حتى يصل الى المستشفى، ويعلم بانهيارها، ويتجدد حبه لها. قد يتصور بعض القراء، في هذه اللحظة، بأن الكاتب سينهي ببساطة الرواية بوصف وتوقعات بناءة. ولكن ليس «سعود» ان (عاطفة محبوسة) ليست «رواية غرامية» بهذا المعنى، انها «عاطفة محبوسة» بالمعنى الحقيقي لهاتين الكلمتين.
تعرف «غالية» «سعيد» على صديقتها «حليمة». «حليمة» هي على عكس «غالية» تماما – فلها أسلوب مختلف في التعامل مع الحب والعلاقات. مع انه يمكن للمرء ان يفترض بأن «حليمة» عمانية، وذات خلفية مشابهة لـ «غالية»، ولكن دوافعها تستهدف فقط اشباع رغباتها الذاتية. في اللحظة التي يدفع فيها الحب تماما الحبيبين في النهاية الى احضان بعضهما، يعطينا «سعود» وصفا غير متحفظ لكيفية تصرف «حليمة» مع الرجال. يتحدث عن رأيها بالحب، وكيف تحصل المرأة على ما تريده من الرجل. حتى ان هذا يصبح ذا احساس مؤثر اكثر عندما نكتشف بأن «حليمة» تقيم علاقة غير شرعية مع رجل محافظ، قديم الأطوار – رجل من جيل الرجال العمانيين الذي يسمى «جيل التمر والسمن». لا يستطيع القارئ الا ان يقارن ما بين «حليمة» وعلاقتها الجنسية وما بين «غالية» وعلاقتها بـ «سعيد». تقدم لنا هنا ايضا لمحة عن الحال التي لابد وانها كانت سارية في الماضي لأولئك الذين كانوا يبحثون عن المتعة خارج العلاقة الزوجية. يقول «سعود» ان تغير الأجيال، والسلوكيات الجديدة التي يأتي بها هذا التغير، تشبه استنشاق نفس جديد. بينما يتواصل التوق الى البعض من اوجه الماضي في معظم اعمال «سعود» فانه اقل وضوحا في (عاطفة محبوسة).
ان «غالية» و«سعيد» لا يزالان في حبهما للآخر، وقد نتوقع، بالرغم من ثغرتي «وليد» و«حليمة» بأن يقوم «سعود» في النهاية بتقديم النتيجة المطلوبة لعلاقة غرام في هيئة الزواج بين بطلي الرواية.
من الواضح جدا ان «غالية» تريد الزواج من «سعيد» ولكن «سعيد» يقول بأنه لا يريد ان يثقل حمل «غالية» بزواج رسمي. هو يعتقد بأنه يمكن للزواج ان يحبسهما في شرك قد يؤدي الى اضمحلال حبهما الى المستوى الدنيوي. يقول انه يحب «غالية» الى حد كبير لا يمكنه ان يضعها في حال كهذه.
واضح ان «غالية» تصاب بخيبة أمل وتكافح كي تفهم موقف «سعيد».
يا إلهي..! لماذا هو يحبني بهذا القدر؟ ما هذه العاطفة التي تحطم طموحاتي؟ لماذا لا أقدر ان أكون له؟ وأنا التي عانت في البعد عنه، هو بقربي وبعيد جدا عني؟ أنا لا أريده ان يحبني بسمو هكذا، أريده ان يكون لي، لي وحدي، أريده روحا وجسدا، يا رب.. يا رب ساعدني، لا أريد البعد عنه ولا أقوى على ذلك، أريده دائما ان يكون معي، آه.. آه يا سعيد، كيف سأكون بدونك؟ لا أظن سألقى رجلا يحبني ويحافظ علي مثلك، كأنك الحب كله، يا لهفي عليك، يا الهي.. ساعدني، ساعدني.. (ص٥٢٨).
ولكن هذه هي الكيفية التي ينهي بها «سعود» العلاقة بين «غالية» و«سعيد». في رواية مليئة بالمفاجآت والمنعطفات الغريبة، هذه هي أعجب المفاجآت وأكثرها عسرا جميعا. ومع ذلك، ولأنها ترفض للقارئ الحلول الشائعة في هذا الصنف من الروايات، فانها ترفض من القارئ ايضا مخرجا سهلا لعلاقتهم مع «غالية» و«سعيد». بدلا من ذلك، يجب على قراء «سعود» ان يفكروا ويجب عليهم ان يعانوا. يجب عليهم ان يدركوا بأن العلاقة بين الرجل والمرأة هي اكثر مما تقترحه «حليمة»، وأكثر مما يمكن ان يعرفه على الاطلاق رجل مثل «وليد». لا يرغب «سعود» في وضع استنتاجات سهلة.

سيرة الذات والمكان

قراءة في كتاب «مذاق الصبر»

لـ محمد عيد العريمي

ناصر صالح الغيلاني*

أن تصطلي بجحيم الكلمات وعذابها، أن تؤج في روحك وعروقك بروق الذكرى المدوية، وأن تنفتح عليك انهمارات من المشاهد المؤرقة الكاوية، وتنهار الأرض تحت قدميك، ويتبعثر الكون ككرات صغيرة ملتهبة، وأن تصر بعد كل هذا على أن تمسك بالقلم وتخط بالمداد كلمات تصر صريراً خافتاً على الورق هذه شجاعة استثنائية لا يملكها إلا ندرة ومحمد عيد العريمي في كتابه «مذاق الصبر» الذي يسجل فيه تجربته مع الإعاقة واحداً من هؤلاء.

إن الكتابة عن تجربة مؤلمة مثل تجربة الإعاقة التي تشبه مقصلة تطوح بعالم المرء الواسع وتدخله في سراديب الألم والعذاب والوحدة تعني فتحاً لأبواب الجحيم من جديد وتأجيج للشقاء والمعاناة، أن تكتب يعني أن تعيش مرة أخرى على صعيد المخيلة الصدمة الصاعقة التي ترج العروق وتخض الروح وتبعث تالياً حالة من البكاء المتواصل ولهذا لم يستطع محمد عيد العريمي الاقتراب من الورقة والقلم والتحديق في ذاته عبر مرآة الكتابة إلا بعد ٢٠ عاماً فمنذ تعرضه لحادثة الاصطدام بالجمل في يوم ١٤يوليو ١٩٨١م وسقوط هذا الكائن الصحراوي العملاق على رأسه مسبباً شللاً بجهازه العصبي وفقداناً للقدرة على الإحساس والحركة في الأعضاء التي تقع أسفل موضع الإصابة في الظهر أي في أطرافه الأربعة عدا الرأس والوجه، ظل محمد عيد رفيق الألم والمعاناة الدائمة والشعور بفداحة وضعه الإنساني الجديد يقول محمد عيد «كان من المفترض أن أصرخ وأرفض وأصاب بالهيستيريا غير مصدق لما سمعت ومكذباً الأطباء ! نعم.. لم أتصرف على ذلك النحو الذي يعبر عن جسامة مصيبتي، لكن كنت أعرف جلَّ المعرفة مدى النكبة التي حلت بي، وكنت أدرك أن الألم والحزن سيلازمانني ومن حولي لفترة طويلة قادمة، وربما طوال حياتي» ص٣٢. إن كل هذه الفترة الطويلة من الصمت ٢٠ عاماً من التأمل والاسترجاع والدخول في غياهب الذاكرة والحلم هي التي أخصبت العمل الفني في الروح ومنحت الكلمة طاقتها المضيئة وتوهجها الخلاق وهو أحد أسرار جمال هذا العمل.

إن حجم المعاناة الهائل يطرح بالضرورة سؤال الكتابة بحدة، ولهذا فمذاق الصبر من السطر الأول تواجهنا بسؤال الكتابة في عمق المعاناة، ماذا تستطيع الكتابة أن تفعل ؟ هل هي ترميم لعالم مدمر غير قابل للاستعادة ؟ وهل هي تملك هذه المقدرة ؟ ما جدوى الكتابة ولمن أكتب ؟ إن كل هذه الأسئلة تطرح نفسها على المؤلف لأن الحرف يشتبك في روح المؤلف مع اللحم والدم والكلمة تصبح عرقاً نابضاً موصولاً بالقلب يقول محمد عيد : «عندما خطرت لي كتابة تجربتي مع الإعاقة، توقفت طويلا.. فكرت كثيرا.. واستشرت بعض الأصدقاء.وكان السؤال، أو بالأحرى الأسئلة : لماذا أكتب ؟ وماذا أكتب ؟ ولمن أكتب ؟ فأنا، والكتابة شرفاً لا أدعيه، لا أستطيع إقناع نفسي، ناهيك عن إقناع الآخرين بالكتابة إذا لم يكن لدي ما يستحق القراءة ويفيد القراء !» ص١٩

* كاتب من سلطنة عُمان

إن الكتابة عندما لا تكون قناعة لا تكون إيمان عملية شاقة، مرهقة مضنية، وهي في حالة المرض والآلام الفتاكة وحالات الضجر تصبح استحالة لأنها تحتاج إلى تهيئة نفسية معقولة تسمح للروح أن تشع تفاؤلاً من جوف الضنى والعذاب، وهي ظروف لا تتوافر بدرجة كبيرة لدى المؤلف فهو وإن توافرت فيه الروح الصلبة المناضلة غير القابلة للتسليم والهزيمة إلا أن الإيمان بالكتابة وجدواها لا يتوافر بدرجة كبيرة تسمح له أن يستفز الإرادة والطاقة والإمكانية إلى حدها الأقصى من أجل الإبداع والمراوحة بين الذاكرة والتخيل من أجل تضفير اللآلئ والجواهر المتناثرة في العمل الفني وصوغها وتشكيلها في وحدة فنية واحدة وكيان منسجم في بنائه ورؤيته الكلية.. فإمكانيات الموهبة متفتحة بسخاء إلا أن الإيمان بالكتابة وجدواها لا يتوافران إلى الحد الذي يسمح للمخيلة والإرادة بتخليق بنية فنية تذوب فيها فصول العمل وتندغم في وحدة متكاملة مما جعل الشكل الفني للعمل حائراً بين السيرة الناقصة والتخيل المبتسر دون أن ينسجم جزءا الكتاب في توليفة كلية تعطي لمذاق الصبر هويتها الفنية ومرجعيتها المحددة، وكأن المؤلف قد دفع عمله للنشر رغبة في التخلص من عبء ثقيل مرهق.

إن إمكانات الموهبة تتكشف عبر النص من خلال اللغة السردية الجميلة التي تمتاز ببساطتها الممتنعة، وجملها القصار المكتنزة بطاقة تعبيرية وانفعالية عالية، وبنفسها الشعري في بعض الأحايين، إضافة إلى جمالية السرد في العرض والتناول، كذلك القدرة على استحضار المكان العماني والتعبير عنه بحميمية بالغة والتقاط رائحة ومناظر العناصر الأولى للطبيعة من رمال وجبال وبحار ونباتات..إلخ، يضاف إلى هذا قدرة المؤلف على رصد شخصيات عمانية أصيلة أو استحضارها من الذاكرة وتخليقها في النص على نحو يكشف شيئا من خصوصيتها وأعماقها وأنماط تعاملها وأسلوبها الفريد في الحياة.

إن نجاح مذاق الصبر في تقديم سيرة صادقة عن الذات وما حاق بها من تجربة أليمة قاسية وتوصيف تعاملها الفريد مع هذه التجربة الإنسانية، وفي الاقتراب من مناخ مرحلة من تاريخ مدينته والتعبير- إلى حد ما - عن طبيعة الجو النفسي والاجتماعي الذي كان سائداً في تلك الفترة كل ذلك يحقق لمذاق الصبر مكانة مميزة في الكتابة السردية العمانية المعاصرة، وهذا ما يفسر سر الاحتفاء الكبير بهذا العمل منذ صدوره من قبل الجمهور العماني، حيث إنه حظي بقراءة واسعة لم يحظ بها أي كتاب عماني من قبل، وحتى بعض المتعلمين الذين كانوا لا يمتلكون النفس لقراءة كتاب بأكمله فعلوها للمرة الأولى في حياتهم مع مذاق الصبر !، وربما قد يذهب البعض إلى أن خصوصية التجربة التي عانى منها المؤلف كانت عاملاً محرضاً، إلا أن تميز النص، وجمالياته، وما به من إبداع فني هو السر الأول في نجاحه وتزايد الطلب عليه، حيث أن الطبعة الأولى للكتاب نفذت في أقل من عام !.. كثيرون كتبوا عن تجاربهم الشخصية، وحاولوا أن يقولوا شيئا عن أنفسهم وعن البيئة التي عاشوا فيها لكن كتبهم لم يحالفها النجاح، لأن الموضوعات في الأدب لا تهم بقدر ما يهم كيفية التناول الفني لهذه الموضوعات.

ألم الجسد وتحولات الوعي

لا يمكن أن نفهم فنياً عملا كمذاق الصبر إن لم ننظر إليه على أنه «سيرة للذات والمكان» وهذا ربما ما يخلق لحمة فنية بين جزءي الكتاب الأول والثاني ويؤسس لوحدة فنية واحدة تجمع بينهما، فإذا كان الجزء الأول يعالج سيرة الجسد المدمر بفعل الإعاقة وموقف الروح ونضالها الشجاع من أجل خلق حياة حرة وكينونة مستقلة، فإن الجزء الثاني يعالج سيرة المكان الطفولي الأول المدمر بفعل الزمن وقسوته التي غيبت الوجوه وشوهت الملامح لهذا فإن الكتابة هنا هي تشييد للذات وبناء للذاكرة كي تنهضا ضد الجبر واليأس وضد الموت والنسيان.

إن الإعاقة التي دمرت الجسد والزمن الذي طوى البشر ودمر روح الأمكنة وغير ملامحها إلى غير رجعة يشكلان أكبر تحد للكاتب، وهما هاجساه الأساسيان في هذا العمل وهما يضفران إلى حد بعيد جزءي الكتاب بوحدة فنية واحدة.

يتناول محمد عيد في الجزء الأول من الكتاب «مذاق الصبر» تجربته مع الإعاقة في كتابة أقرب ما تكون للسيرة الذاتية بدءاً من تعرضه للحادث الأليم وما جرى له في المستشفى والآلام النفسية التي افترسته وعلاقته الجديدة بمن حوله ورحلة العلاج الشاقة وما يجري له من تغيرات وتبدلات عميقة في داخله وهو يكتشف حالته الجسدية الجديدة ويعيد اكتشاف العالم والناس على ضوء هذه الحالة وشروطها الحياتية الناقصة في رؤية متأملة يرشح منها الأسى واللوعة رغم إشعاعها المتفائل والساخر في أحيان كثيرة، إن الحرف هنا يشتبك باللحم والدم، والحبر صرخة الألم الناحبة في أنفاق الوحشة و العذاب، والكتابة هي طاقة نفسية هائلة لاستحضار كل ذلك ووعيه «يا إلهي.. ما أفظع أن تكون حياة إنسان مجرد انتظارا للخلاص من أوجاع الذات وأوجاع الجسد..» ص٣٣ والتعبير عن كل ذلك باللغة، بالكلمات، والكلمات مهما حاولت تظل ناقصة ومحدودة.

إن في سيرة محمد عيد ألماً وعبرة ورؤية فردانية للذات وللتجربة وللعلاقة مع العالم، فالمؤلف لا يكتفي بعرض السيرة فهي لا تهم بل الأهم هي قدرة النص على أن يكون مرآة عاكسة للحالة النفسية وما يجري في الأعماق من تبدلات وتساؤلات تضج بالضنى والمعاناة «يا إلهي إلى متى هذا الألم والمعاناة ؟ ويطغى علي شعور حسن وأكاد أنفجر بالصراخ وأتراجع متسائلا» ما فائدة أن أبكي وأصرخ ؟ «فالغضب لن يجديني نفعاً وإنما سيزيد من إحساسي باليأس وسيضاعف معاناة من حولي..» ص٣٥

إن السيرة هنا لا ترصد سيرة الجسد والآلام الفظيعة التي تعرض لها بل ترصد دفقات الآلام الهائلة التي تكوي الأعماق وما تولده من انفعالات ومشاعر، من بكاء ولوعة «في اليوم التالي، فتحت عيني على أمي وزوجتي بجانب السرير. طغى الحزن والأسى على وجه والدتي وهي تذرف الدموع بلا انقطاع، بينما كانت زوجتي فاطمة تنظر إلي بابتسامة تخفي وراءها اضطراباً وحزناً كبيراً وهي تشاهد نصف جسمي مجبراً بالجص وأنابيب السوائل تدخل وتخرج من النصف الآخر..ابتسامة لا تشبه تلك التي ودعتني بها عندما غادرت المنزل في فجر اليوم السابق » ص٢٧

إن الوعي هنا يولد من رحم الألم، والشعور بفداحة المصير ينتج حكمته الأسيانة المعذبة التي تعيد التأمل في ذاتها ووجودها «.. ويضنيني عبء التفكير في الأيام القادمة : سنوات الشيخوخة والوحدة والوهن ! ويثير الموقف سؤالاً لا مناص منه.. إلى متى يمكنني أن أقاوم ؟ هنا أرتعد خوفاً ! فزمن المستقبل ليس زمني ولن يكون لصالحي ! وظني أن

قدرتي، كأي إنسان، سوف تضعف على المقاومة..» ص٨٣. حيث يتناوب السرد بالجزء الأول من هذا الكتاب في رصد ألم الجسد الظاهري وتحولات الوعي الداخلي بشكل عفوي وشيق، حيث يشتبك الألم بالوعي ويولدان في احتدامهما وهج النص وروحه الأصيلة.

ومن خلال إعادة التأمل في الذات والوجود، وطرح قضية الإعاقة في المجتمع، يكشف لنا محمد عيد إلى كم نجهل حالة الإنسان المعاق ونفسيته، وسوء الفهم الذي يحمل البعض على الظن أن إعاقته الجسدية تعني إعاقته الفكرية أيضاً !، وكيف ينظر الإنسان المعوق إلى نفسه وإلى الآخرين وكيف يفهم ويعي جيداً بالمقابل نظرة الآخرين له، وفي النهاية الدفاع عن حق المعوق في الحياة والإبداع والمنافسة وضرورة تأسيس علاقة جديدة بين الشخص المعوق والمجتمع تتوافر فيها الكثير من الحقوق والواجبات.

سيرة محمد عيد الضاجة بالألم، والطافحة بالسخرية في بعض الأحايين تكشف عن موقف شجاع مليء بإرادة وتفاؤل نادرين لا يملكهما الكثير من الأصحاء، فهذه الرغبة في عدم التسليم أبداً. وروح الصراع والتحدي الذي لا يكل ولا يقبل بالهزيمة، والإيمان بالذات وتفردها، والإصرار على التواصل مع الحياة، والعمل، والإبداع.. وكل هذه القيم مشعة تعلمنا الكثير من الدروس والعبر فيما لو أحسنا الإنصات والاستيعاب.

إن السؤال الجدير بالطرح عند النظر إلى هذه السيرة الذاتية وهذه التجربة في الكتابة، هو أن صاحبها فضل الصمت ٢٠ عاماً قبل أن يكتب ويدفع عمله للنشر، فالحادثة وقعت عام ١٩٨١م والكتاب صدر عام ٢٠٠١م وهي فترة ليست بالقليلة وتعلل إلى حد كبير المنحى الذي اتخذته الكتابة لاحقاً شكلاً ومضموناً، فهذه المسافة الزمنية التي تفصل زمن الحادثة عن زمن الكتابة، والتي قد لا يلقي لها القارئ بالاً، هي مساحة عميقة مليئة بالصمت والتذكر والمراجعة والتأمل في الذات والحياة والناس، وهي كلها تخلق تحولات في الوعي خاصة في ظروف تفرض العزلة والإعاقة عن الاندماج مع المجتمع بشكل طبيعي كما كان في السابق، وهو ما أكسب هذه السيرة العمق في الرؤية والتناول لموضوع الإعاقة.

يبقى ثمة قول ينبغي أن نقوله ونحن نتأمل في هذه السيرة ضمن سياق الكتابة السردية العمانية المعاصرة، وهو أن هذه هي المرة الأولى التي يتجرأ فيها عماني معاصر على كتابة سيرته الذاتية في بيئة تشكو من ثقل الرقابة الاجتماعية على الذات المفردة، التي تصل أحياناً إلى حد الهيمنة والرغبة في إجبار كل ذات على الانضواء ضمن الحالة القطيعية، إن كتابة من هذا النوع هي في غاية الصعوبة والخطورة، لأن شعور المؤلف بحضور أناس على تماس بالتجربة الذاتية أو مجايلين لها يخلق منذ البداية أسواراً وسدوداً عالية تحجب الكثير من التجربة وتمنع من قول أشياء كثيرة كان ينبغي قولها ربما!.. فأن تكتب سيرة ذاتية معناه أن تعرض خصوصياتك لعيون متطفلة، نهمة، شديدة الفضول، ومتعطشة للمعرفة، عيون ربما حادة وقاسية، لهذا فإن الكتابة هنا وفي ظل عدم وجود كتابات سابقة ومناخ مهيأ لاستقبال مثل هذه الكتابات تعتبر شجاعة استثنائية ومخاطرة كبيرة.. وهي تشق باعتبارها الأولى الطريق لكتابات قادمة من هذا النوع تكسر رهبة التسجيل ومواجهة الذات والمجتمع والسلطة بكافة أنواعها وتجلياتها، وتشجع جميع الصامتين !، ممن يملكون تجربة ذاتية غنية أو ذات تماس مع الشأن العام ويضنون بها على الآخرين جهلاً وخوفاً، لأن يدلوا بدلوهم في حبر الكتابة ويقدموا شهادتهم ويمضوا قبل أن يأكلهم الموت ويطويهم النسيان.

مذاق المكان ورائحته

يمكن أن نقول إن معظم الكتابات السردية العمانية المعاصرة لم تستطع حتى الآن أن تكون علاقة صادقة وحميمية بروح المكان والإنسان العمانيين، ومعظم المحاولات إما كانت مصطنعة أو مزيفة لأنها تكتفي بإيراد أسماء الشوارع والقرى والمدن دون أن تسبر جوهر هذه الأمكنة، وسماتها المنعكسة على البشر، وطبيعة هذه العلاقة الجدلية الخصبة بين الإنسان العماني وبيئته الشديدة التنوع والثراء.. وربما أن الخلل في ذلك يكمن في الوعي السردي المعلق بأماكن بعيدة زارها أو قرأ عنها، وعجزه عن أن يرى ويلتقط نبض الناس والأمكنة كي ينير فرادتها على الصعيد الروحي والنفسي والجغرافي.

إن سعي مذاق الصبر لأن تكون سيرة للمكان وليس للذات فقط وهذا ما تجلى في الجزء الثاني من الكتاب المعنون بـ«الريحان والدخان»، ولأن تقبض على لحظات وأزمنة فالتة من عمر الناس والأمكنة كان العدم سيبتلعها لا محالة، وأن تبث فيها روح الحياة ودماءها عبر السرد الفني، ونجاحها في استعادة بعض أوجه الحياة القديمة ومفرداتها، كي تصبح ذاكرة مساعدة للأجيال الجديدة، كل ذلك يجعل لمذاق الصبر مكانة مميزة على صعيد التجربة السردية العمانية، خاصة وأن الجزء الثاني يفتح أعيننا على ما في الحياة العمانية القديمة من غنى، وتنوع، وحيوية قابلة لأن توظف في أعمال روائية مميزة، فكل هذه البيئة البحرية، والبدوية، والصحراوية، والجبلية، والمدنية، وكل هذا الإرث التاريخي الكبير وما به من حوادث ووقائع وأساطير، إضافة إلى الانفتاح العماني المبكر قياساً على غالبية البلدان العربية على موانئ آسيوية وأفريقية والثراء الثقافي والفني والفلكلوري وتعدد وتنوع مفردات الحياة وتفاصيلها كل ذلك يشكل بيئة روائية غنية لم تكتشف بعد وأحسب أن عملاً مثل مذاق الصبر يشكل اقترابا جميلا من هذه البيئة العمانية والحياة الإنسانية الحيوية، واكتشاف لما بها من إمكانات قابلة لأن توظف فنيا، وهذا ما يعطي لمذاق الصبر قيمة مضاعفة.

يتناول الجزء الثاني من الكتاب «الريحان والدخان» سيرة مرحلة من حياة مدينة عاش فيها المؤلف طفولته وهي مدينة «صور» ولعل عنونة الجزء الثاني بـ«الريحان والدخان» يثير الحضور الطاغي لرائحة المكان في الذاكرة.. إن الريحان كرائحة عطرة للمكان الأول تحاصرها أدخنة الحاضر الجاثمة على النفس، لكن الروح تجاهد كي تلتقط ريحان المكان الأول الضائع بين أدخنة المدنية القاسية، وأن تهتدي بها لاكتشاف طفولتها الخضراء ومكانها المضوع بعطر الماضي، والذي تزيده الذاكرة نضرة متخيلة، إن الريحان يحيل للخضرة والحياة والبهجة، والدخان يذكر بالموت والاحتراق والاختناق، ويبقى صراع الفن وجدارته في أن ينتصر للخضرة والبهاء. لهذا يبحث السارد عن رائحة المكان القديم أو ريحان العناصر الأولى للأشياء التي تعرف عليها واكتشفها في طفولته، فـ «المكان هو الرائحة»، ويرسم صور المشاهد البكر التي التقطها بعينيه الطفوليتين وهو يكتشف بيئته البدوية التي عاش فيها أعوامه الأولى.

يبدأ السرد في الجزء الثاني «الريحان والدخان» بهذه العبارة «تذكر أمه أنه جاء إلى الدنيا دون توقع وقبل حينه بأسابيع. ففي صباح يوم صيفي قائظ في عام من الربع الثاني من الخمسينيات، فتح عينيه على

غمامة حزن أطبقت على الناس والمكان..»ص١٢١. وهو يبدأ في الإصغاء إلى أصوات الطبيعة والأشياء من حوله التي تثير مخيلته ورغبته في اكتشاف العالم خارج محيط أسرته «شعر برغبة ملحة في» المغامرة «..أخذت الأصوات والصور تثير مخيلته وتصحو فيه اهتمامات غريزية لاستكشاف» العالم الغامض خارج محيط بيته : عالم الأشياء والناس..»ص١٢٢. إن الحواس من سمع وبصر وشم وتذوق ولمس هي الوسيلة الوحيدة لاكتشاف العالم والتعرف عليه ومن ثم تكوين علاقة الحب والألفة بيننا وبين أشياءه وتفاصيله الصغيرة، وعندما نمتلك حواس طفل يتلقى الأشياء لأول مرة في حياته نكتشف أن لهذه الأشياء جماليات مدهشة، ومعاني جديدة، فالبحر الذي نراه دائماً ليس هو البحر الذي رأيناه لأول مرة!، فذلك البحر كان آخاذاً مدهشاً ومثيرا، أما البحر الذي نراه بشكل دائم فهو بحر فقد سحره، بحر مستباح، لا يثير المخيلة ولا يولّد الدهشة، ولهذا فإن ضعف علاقتنا بالمكان هي في أحيان كثيرة ترجع لضعف علاقة حواسنا بالأشياء من حولنا، وطغيان الذاكرة على العقل، والتي لا تفتأ في استرجاع عالماً قديماً ومحفوظاً وفي ترسيخ حضوره في أذهاننا بكل معانيه الرتيبة، وهي لذلك تهمل الجديد، ولا تحفل بالاكتشاف، باعتبار أن ما كان سوف يكون.. عالم مثل هذا تتشابه فيه الأشياء، ويتوقف فيه الزمان، وتضمر فيه حتى اللغة، وتتشابه فيه الكتابة والإنتاج الأدبي، لأنه وليد أذهان وحواس فقدت علاقتها الحيوية والمتفاعلة مع الأشياء والعالم..

في الجزء الثاني «الريحان والدخان» نتعرف على المكان بحواس طفل لم يفقد دهشته حيال الأشياء والعالم من حوله لهذا تحضر الطبيعة، والأشياء، والمفردات، والتفاصيل الصغيرة حضوراً ملفتاً وفريداً إننا نتابع سيرة المكان بعيون «عوض»وحواسه منذ أن فتح عينيه على «الناس والأشياء» ومنذ أن أصغت أذناه إلى الأصوات التي استثارت مخيلته، وبدأت حاسة شمه في تمييز روائح المكان، وبدأ في التعرف على ملمس الأشياء ومذاقها وطعمها.

يبدأ السرد في الجزء الثاني «الريحان والدخان» من البيئة البدوية التي ولد فيها «عوض» الشخصية الرئيسية في العمل الذي يتعرض في طفولته إلى ثقب أذنه اليسرى لوضع حلق فضي بدعوى طرد الأرواح الشريرة، واكتشافه للبيئة من حوله التي تحضر في النص بتفاصيلها القديمة المميزة، وأشكال الحياة المختلفة فيها والمتنوعة. بعد ذلك ننتقل مع عوض في رحلته من البادية عبر قافلة النوق إلى مدينة صور في منتصف الستينات حيث كانت هذه المدينة في تلك الفترة من أهم الموانئ البحرية في الخليج العربي، حيث يسجل لنا «عوض» بعينيه أو يجعلنا نرى مرة أخرى كيف رأى بعينيه الأشياء لأول مرة، كيف وقف مدهوشاً لمرأى البحر الغريب «هذا هو البحر إذاً». كان يظن أن الصحراء فقط لا حدود لها، لكن البحر بدا أكثر اتساعا. خطا عدة خطوات نحوه، اقترب أكثر فأكثر من هذا المجهول..»ص١٤١. أما حين ترى عيناه الطفوليتان قرص الشمس الطالع عند الفجر من البحر «عندما التفت إلى مكان النور في أفق البحر رأى قرصاً ذهبياً يبزغ من عرض البحر، تمعن النظر أكثر إليه، وصرخ بشكل لا إرادي «الله أكبر.. هذه الشمس تطلع من البحر» فرح كثيراً لهذا الاكتشاف تزاحمت الأسئلة في رأسه ولم يطق لها صبرا، وعاد والسؤال يكاد يطير من فمه:

– «بويه.. شمس البدو غير شمس أهل البحر ؟» ص١٤٢.

يصل عوض إلى المدينة من جهة الشرق ويدخل هو وقافلة النوق من بوابتها القديمة التي لم يعد لها وجود، وبعيني عوض الطفوليتين نشاهد اللقاء الأول بهذا الفضاء الجديد، البحر، منازل الطين التي توجد بها جدران تحجب الناس عن بعضهم البعض على عكس البادية!، أزقة المدينة المكتظة بالسكان، مشهد دخول القافلة إلى وسط المدينة وبين الحارات وما توفره من تسلية للأطفال الذين يعبرون السكة الضيقة بين سيقان الجمال وهي تمشي «كان منظر الرجال وهم يتحركون بين السكك الضيقة وعلى أكتافهم الأمتعة يشبه كثيراً قافلة الجمال التي تربط اخطمتها في ذيول بعضها البعض، حيث كانوا يضطرون في زوايا السكك إلى السير بالتتابع والمناورة لتمرير الأحمال دون تعريضها للاصطدام بجدران المنازل العالية. أثارت المنازل الفخمة ذات الطابقين التي دهنت بمسحوق النورة البيضاء وابوابها ونوافذها الخشبية المحفورة بنقوش جميلة وأقواسها المبلطة بقوالب من الجص فائقة الجمال، دهشة الصبي عوض الذي كان يتخلف عن المسير وهو ينظر إليها بانبهار حتى يأتيه صوت والده يحثه على اللحاق بهم. وإذ وصلوا إلى المنزل كانت دهشته أكبر وهو يرى ساحل البحر يكاد يلامس جدران البيت. وعندما انفتح الباب كانت المفاجأة أشد من سابقتها حين استقبلوا بالأحضان داخل حوش لا تتجاوز مساحته المئة متر من قبل أكثر من عشرين شخصاً : جميعهم سكانه!.»ص١٥٧، ١٥٨ .

بعد وصول عوض إلى المدينة يبدأ في التعرف على أماكنها، وشخصياتها، وألعابها الشعبية، والتفاعلات الإنسانية والحوادث والاهتمامات التي كانت تشغل أناس ذلك العهد، فنتعرف على برزاتها أو المجالس التي يلتقي فيها الرجال للحديث وتبادل أخبار الدنيا، وعلى سوقها وما يجري فيه من حوادث وقصص ممتعة تكشف نفسيات الناس وبساطتها العذبة، وفي المجمل شخصية وروح هذه الأمكنة «وجاء قريب له ليرافقه إلى السوق: كالبحر أيضا.. السوق سر آخر من أسرار المدينة! لا أبوه ذكر شيئاً عن السوق ولا أمه. كل ما يعرفه عنه ما سمعه من مبالغات شباب الوادي عندما كان يعود أحدهم من المدينة، وإن اقتصر حديثهم عن السوق على وصف حريم «البنايين» (التجار الهنود) ومهارتهم في تسيير القوافل المحملة داخل أزقتها الضيقة. قال له أحدهم يوماً : عندما تكبر وتذهب إلى المدينة لا تنس أن تشتري «القشاط» (حلويات تصنع محليا من السكر والنشاء والمكسرات).. عند مدخل سوق المسباخ (الساحة المفتوحة من السوق) توقف الصبي.نظر: ساحة واسعة تغص بالناس على اختلاف مهنهم : دلالون وبائعو سمك وسقاة مع حميرهم المحملة بقرب الماء والبرسيم، ونساء يعرضن الحلويات، وحمالون.. وآخرون لا يعرف ماذا يفعلون أو يبيعون، وبدهشة ملأت عينيه نظر إلى تبريزة ضخمة جلس على طرفها القرفصاء رجل لم يشاهد مثله من قبل: لا لحية له ولا شارب!..» ص٢٦٢،٢٦١.

يرسم محمد عيد عبر السرد القصصي خارطة لمدينة صور القديمة، وأشهر المواقع والأماكن التي كان يتجمع فيها الناس وسماتها المختلفة، المحلات والدكاكين التي كانت موجودة في السوق وأصحابها والأشياء التي كانت تباع فيها، البضائع التي يتم احضارها من الهند والموانئ المختلفة من عطورات وتوابل ومواد غذائية، الأنشطة التجارية والحرفية، المناخ النفسي والثقافي والاجتماعي الذي كان سائداً في تلك الفترة، المهن من نجارة وخياطة وصياغة وتصليح الأدوات المنزلية وحلاقة وصيد الأسماك، وبعض أشهر العمال من صيادين وسقاة ونجارين ومزارعين وخياطين وحمالين، باعة الأسماك وما يدور بينهم

من منافسات وأساليب في البيع والشراء، البائعات اللواتي يصطففن في وسط السوق لبيع بعض الأطعمة والحلويات التي تجذب رائحتها النفاذة الصبي عوض وتدفعه للتردد بشكل دائم، التباريز الكبيرة التي يصفها لنا في الهامش على أنها صندوق خشبي ضخم يقترب طوله من ثلاثة أمتار وعرضه متران وارتفاعه متر ونصف المتر.. كان يستخدم كمخزن ومعرض للبضائع في السوق الشعبية بمدينة صور حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضي، وأشهر هذه التباريز، وكيف كانت تقدم ماء الشرب والسيجارة والتبغ، أدوات صيد السمك، ومعدات السفن، والمواد المستخدمة في بناء المنازل من أحجار وطين وصاروج، المواد الغذائية التي يشتريها الناس من الدكاكين، اللعبات الشعبية في المدينة مثل «المقراع والسيكل والتوفة واللكد والغويزية..إلخ» وكيف كانت تلعب أو تمارس، مدارس القرآن وما يدور فيها من قصص، أسماء بعض أشهر الوجبات والأطعمة الشعبية في المدينة، أشهر البرزات أو الجلسات التي يتجمع فيها رجال المدينة، المقاهي وبعض ما كان يدور فيها من أحاديث واهتمامات وتفاصيل صغيرة جداً تكمل لوحة الفسيفساء التي يرسمها السرد عن المدينة، بحيث أنه وبشيء من التخيل يمكن للقارئ تكوين صورة عن الحياة في مدينة صور القديمة وعلى نحو قد يثير الدهشة والاستغراب «سكة البنايين الجزء الثاني من السوق، عالم آخر تردد الصبي كثيراً قبل دخوله. فمن فتحة أحد الأزقة على الركن الشمالي للمسباخ تنبعث روائح البخور والعطور الممتزجة بروائح التوابل النفاذة والتبغ وروث الجمال. وتزدحم السكة بالتجار والزبائن وقوافل الجمال وحمير النقل ونساء البنايين (التجار الهنود) البيضاوات لابسات الساري كاشفات البطون..» ص٢١٦.

إن المكان هو البطل الرئيسي في الجزء الثاني من كتاب مذاق الصبر وليس عوض، وهو ما يبرر نسيان السرد لعوض في بعض الفصول وتذكره في فصول لاحقة، أو حتى نسيانه في ذات الفصل حيث يندفع السرد لملاحقة تفاصيل المكان، وكأنها تضغط على ذاكرة المؤلف كي تولد من جديد في النص.. إن الصبي عوض الشخصية الرئيسية في «الريحان والدخان» أقرب ما يكون إلى التقنية الفنية التي لجأ إليها المؤلف كي يسجل ذاكرة للمدينة التي عاش فيها، وهو في هذا يشبه إلى حد ما، ما قام به الروائي العربي عبدالرحمن منيف حين كتب «عُمان في الأربعينيات» حيث كانت شخصية الطفل هي التقنية السردية التي أرخ عبرها منيف مظاهر الحياة في عُمان الأربعينيات.. فعوض كان هو العين الرائية أو الكاميرا التي تتيح لنا أن نرى من خلالها المكان والحياة التي كانت موجودة في هذا المكان في يوم من الأيام.

إن محمد عيد هنا يكتب وهو ممتلئ بحب المكان، مسكون بناسه وتاريخه، لهذا جاءت الكتابة ملتحمة بالهواء والتراب، بالبحر والسماء، بالكثبان الرملية والأماسي المضيئة، برائحة الحارات والنباتات، بمرأى السفن وألوان الأشياء، بأصوت الباعة وأغاني المطربين.. روائح ومناظر وأصوات لازالت تسكن ذاكرة محمد عيد الطفولية وظلت تلح عليه كي تكتب نفسها من خلاله. لهذا يكتسب المكان في هذا الجزء «الريحان والدخان» أهمية كبيرة وحضوراً جميلاً وفريدا، فالسرد هنا، وبجمالية فنية عالية، يحرص على تثبيت منظر، ومذاق، وملمس، وأصوات، وروائح الأمكنة القديمة، إنه يبحث كما قلنا عن ريحان الأمكنة القديمة حيث كان الغربي ذلك البائع القديم في سوق صور يقدم لزبائنه شربة ماء معطرة بالريحان، وربما أن ذلك المذاق، وتلك الرائحة لا تزال عالقة في ذاكرة المؤلف، وهي تهديه إلى السوق والأماكن القديمة ذات العبق الذي لا يزول، وهو ما يحيل إلى دلالات العنوان «الريحان والدخان».. «..ويعطر الغربي بعض الكريوات (أنية فخارية) بأوراق الريحان لمنح زبائنه الاختيار ما بين الماء العادي أو شربة بعبير الريحان» ص١٦٥. وأحسب أن محمد عيد يقدم لنا في هذا الجزء «الريحان والدخان» شربة ماء بعبير الريحان تعطر الذاكرة، شربة ماء لم يعد أحد يقدمها الآن !.

النماذج الإنسانية وقابليتها الروائية

إن ما يعطي المكان أي مكان شخصيته وروحه هم البشر الذين يعيشون فيه، ومحمد عيد في الجزء الثاني من الكتاب «الريحان والدخان» كان حريصاً على استحضار نماذج إنسانية فريدة عاشت في مدينته، وشكلت جزءا من شخصيتها، وهي في الغالب شخصيات شعبية وبسيطة، تنتمي للسوق أو للقاع في أحيان كثيرة، وما يلفت الانتباه هو تعدد هذه النماذج الإنسانية وتنوعها، وقدرته على توصيفها أو تناولها بطريقة تكشف شيئا من روحها، وبشكل يبعث على الشعور بإمكانية التعامل مع هذه النماذج البشرية روائيا.. يقول محمد عيد في توطئته للجزء الثاني «لا شك أن بث الروح في الماضي يحول المكان والناس إلى كلمات، وغني عن القول إن الكلمات مهما كان صدقها ودقتها لا تكفي للتعبير عن نبض حياة..»ص١١٨. ويضيف محمد عيد في مكان آخر من هذه التوطئة «بيد أنه يمكن التأكيد أني كنت مخلصاً للحقيقة من خلال روحية التناول وكان الرسم، بحكم آخرين، قد لامس الأصل إلى درجة أنه أتاح لبعض من عاش تلك الفترة التعرف، من خلال الإطار العام لمكونات التوليفة، على مكان ما وفلان ما ! وهذا يكفي للإدعاء أن» النص» فيه من الواقع ما يمكن إرجاعه إلى تاريخ محدد وحيز معلوم وملامح وجوه معروفة»ص١١٩. إن الفن هو هذه القدرة على التعبير عن روح الأشياء ونبضها، دون الاكتفاء بتوصيفها الخارجي، وهو ما استطاعه محمد عيد من خلال حرصه كما قال على «روحية التناول» إن ما يعنينا هنا ونحن نتناول مذاق الصبر على ضوء الكتابة السردية العمانية المعاصرة هو قدرة هذا الكتاب على التعبير الصادق عن روح الأمكنة، وروح البشر الذين عاشوا فيها، وبشكل عفوي، تلقائي، على عكس الكثير من الكتابات السردية العمانية التي تتعامل مع الشخصيات إما بشكل فتوغرافية يكتفي بتوصيف ملامحها الخارجية أو بشكل إسقاطي يجعلها انعكاسا لذاتية الكاتب وما يعانيه من اكتئاب أو اضطراب.. إن أهمية مذاق الصبر كعمل فني أنها استطاعت أن تلفت انتباهنا إلى هذا الكم الكبير من النماذج البشرية العمانية، بطبيعتها وأرواحها المتفردة، وتكشف لنا بشكل أو بآخر قابلية هذه الشخصيات لأن توظف في أعمال روائية أو قصصية أصيلة، فكل هذه البيئة الإنسانية الغنية التي لامسها محمد عيد ملامسات متفاوتة، واقترب من روحها بطريقة فنية جميلة تؤكد موهبته المتميزة وأصالته الإبداعية العالية.

يقدم لنا الجزء الثاني نماذج إنسانية عديدة اختفت من حياتنا منها : «سليم مغاني» الذي كان مغني الوادي الذي يتجمع الناس حوله في السهرات وما شكله دخول الراديو إلى الوادي من منافسة له، الشايب مرزوق الحائر أمام جهاز الراديو، الغربي صاحب التبريزة الذي كان يبيع التبغ «الدخان» والماء المعطر بـ«الريحان»، والشايب خميس ود مطر الذي لم تكن تعنيه أحاديث السياسة ويقاطعها باستمرار بإشعال البوري والأسئلة عن سعر البرسيم والسمك وخلافه مع الصيادين، هاشل والأستاذ ناصر اللذان لا يكفان عن

أحاديث السياسة وبالعربية الفصحى، علي الغاوي صاحب الدكان الصغير الذي يبيع المواد الاستهلاكية للمدينة والذي يتجمع عنده في جلسته عدد من رجال المدينة في العصر للحديث، اسحاق الشمار الإسكافي السمين الذي يفترش حصيرته ويخيط النعل ويتطلع بين الفينة والأخرى إلى النقاش الدائر في برزة علي الغاوي مشاركاً لهم بضحكته المجلجلة، الشاعر سعيد ود وزير ومساجلاته الشعرية، «محمادي» صاحب الدكان الذي يبيع التمر والدبس وسعف النخيل بعد أن يجدله على شكل حصيرة تستخدم للجلوس أو سقف للمنازل، وكيف كان يطلق النكات والتعليقات المضحكة، وقدرته على وارغام الزبائن على شراء ما يريدونه ولكن بالسعر الذي يريده، «زباد» الذي كان سرا من الأسرار حيث لا يعرف أحد من أين جاء وكيف جاء، وما يروى عنه من قصص لا تخلو من المبالغات كأن يروى عنه أنه جاء هارباً من سجون قوات الحلفاء في جنوب الجزيرة العربية بعد أن رفض الانضمام إلى فرق المستعمرات الإنجليزية في آسيا، والتدليل على ذلك بالوشم الذي في جبينه والذي يغطيه بطاقية لا تفارق رأسه ويمسك عليها دائماً بقبضته القوية، وما يرويه الأستاذ ناصر عن هذا الوشم الذي في جبين «زباد» من أنه صليب وشم به عقاباً على رفضه الخدمة العسكرية والاشتراك في الحرب ضد القوات النازية وغيرها من الحكايات الغريبة التي تروى عنه وتثير حيرة رجال المدينة، وما يروى عنه أيضاً من أن «زباد» ليس اسمه الحقيقي وإنما لقب أطلقته عليه النساء حين كان يتجول في بداية قدومه إلى المدينة بين الحارات منادياً ببضاعته من العطور ومعاجين الزينة «زباد.. زباد، عندي زباد، عندي مسك، عندي خضاب، عندي كحل، عندي بخور، عندي ورد، عندي ذرور.. زباد..زباد، عندي زباد»، وحكمته وجنونه التي تعري الناس وتقول الحقيقة دون تستر وكيف كان يطوف في أرجاء المدينة حاملاً «خرج التصق بظهره، كسنام جمل أجرب، كثرت رقعه وتمزق بعض صوفه..» ص١٧٨، (الشمروخ) الفتاة المختلفة بسلوكها عن فتيات المدينة، وكيف كانت تلعب الورق والقمار مع فتيان «تلاحقهم دونية السلوك ووضاعته» وسيطرتها عليهم وما شكلته بسلوكها من ظاهرة مثيرة للجدل، وكيف أخذت تنافس الرجال في بيع وتقطيع السمك.. إلخ.
إن كل هذه النماذج الإنسانية وغيرها التي عاشت في فترة من الفترات تشكل نماذج إنسانية خام وبالإمكان وبشيء من المخيلة التعامل معها فنياً وتشكيلها، وإفساح المجال أمامها للتعبير عن نفسها، والتخلق كشخصيات شديدة الغنى والثراء، خاصة وأن البيئة التي عاشت فيها وما سادها من مناخ اجتماعي ونفسي وثقافي وسياسي ذي طبيعة محددة تمنحها خصوصية فريدة.. إن محمد عيد في الجزء الثاني «الريحان والدخان» يزيح الغطاء عن هذه البيئة الإنسانية، ويكشف شيئاً بسيطاً من روحها لكنه شديد الأهمية خاصة وأنه ينير أذهاننا ويفتح قلوبنا على هذه النماذج الإنسانية المختلفة وهذه البيئة الفنية الغنية.

بين السيرة والرواية

رغم هذا التعامل الفريد مع المكان ومع الإنسان إلا أن «مذاق الصبر» تظل حائرة بين السيرة والرواية، فهي تكتب سيرة ناقصة عن ذاتها وعن مكانها، وتحاول الاقتراب بحياء من الرواية لكنها لا ترتفع بالسرد إلى مستوى الحدث الروائي وبالنماذج الإنسانية إلى مستوى الشخصيات الروائية، ففي الجزء الأول من الكتاب الذي يتناول فيه المؤلف تجربته مع الإعاقة يتفاوت العرض للسيرة بين السرد القصصي من جهة وبين المقالة الأدبية من جهة أخرى كما أنها تتناول أجزاء من سيرة الذات وتصمت عن أجزاء أو أنها تتناولها بعمومية، على عكس فن السيرة الذاتية الذي هو أقرب للاعتراف أو للمرآة الصادقة التي ترينا كل جوانب الذات، قوتها وضعفها، نجاحها وإخفاقها، مزاياها وعيوبها، وتجربتها الحياتية وانعكاساتها الجوانية على الذات، وهشاشة هذه الذات أحياناً، وروح الصراع من أجل بناء كينونتها من بين أنقاض الخراب والهباء.
كما أن الجزء الثاني من الكتاب «الريحان والدخان» وإن كان يحاول أن يكتب سيرة المكان وتاريخه، ورغم نجاحها في أن يؤرخ للمكان القديم، وأن يعكس شيئاً من مناخه النفسي والاجتماعي، إلا أنه يظل سيرة ناقصة جداً للمكان أو للمدينة لأنه أغفل الكثير من تاريخه وتفاصيله ومفردات حياته وهو لم ينظر إليه إلى من زاوية محددة هي ذاكرة الطفولة التي يمثلها عوض «الشخصية الرئيسية»، ولذلك فإن هذه السيرة لم تر سوى جوانب معينة ولم تذكر سوى تفاصيل محددة قد لا تكون هي الأهم. إن سيرة الأمكنة أو المدن ينبغي أن تقدم صورة متكاملة لها وهي لذلك ينبغي أن تعتمد على البحث والسؤال وجمع المعلومات لا على الذاكرة فقط أي أنها يمكن أن تستفيد من أكثر من ذاكرة تمتلك رؤيتها ومعلوماتها الكثيرة عن تفاصيل المكان وأحداثه، إن التاريخ البحري العريق للمدينة كان يفترض أن يذهب بالسرد نحو البحر مثلاً، كذلك الحياة الفنية والشعبية للمدينة وأحداث تاريخية كثيرة وكبيرة مر عليها محمد عيد إما لمحة أو أغفلها وصمت عنها في أحيان كثيرة وهو ما يجعل هذه السيرة عن المكان ناقصة حين ننظر إليها نظرة كلية.
إذا انتقلنا إلى النماذج الإنسانية التي يقدمها محمد عيد في الجزء الثاني من الكتاب كتأريخ لبعض الشخصيات التي عاشت في المدينة أو كشخصيات متخيلة نلاحظ أن السرد الذي يأتينا بأسلوب قصصي يحكي عن ولادة عوض «الشخصية الرئيسية» في البادية وانتقاله إلى المدينة يقدم لنا نماذج إنسانية شاهدها وتعرف عليها عوض ، إلا أن السرد لا يخلق أحداثاً مترابطة، تنبع من بؤرة محددة وتنمو بنموها هذه النماذج وتتخلق على هيئة شخصيات فنية لها روحها وطبيعتها الفريدة ورؤيتها الخاصة للحياة والعالم ، وهذا يحتاج انطلاقا للمخيلة في بناء الأحداث وخلق الحياة والشخصيات ، إلا أن المؤلف ظل حائراً بين الأمانة للذاكرة المحدودة والمحددة وبين الانسياب مع الخيال ، وهذا ما أدى إلى لجم الخيال وبالتالي هذه الحيرة التي تبدت في ثنايا العمل بين السيرة والرواية والتجاذب فيما بينهما خلال فصول العمل .
كذلك رغم جماليات السرد التي تصل أحياناً ذروتها الرائعة ، إلا أنه يحدث أحياناً نسيان خيط السرد الرئيسي والاندفاع للحديث عن بعض الموضوعات في ما يشبه المقالة الأدبية ، وهذه كلها أشياء كان بالإمكان تجاوزها والتعامل معها بشكل أفضل يدمجها في بنية فنية واحدة محددة ، ومع كل هذا تظل « مذاق الصبر» عملاً رائداً ومميزاً من نواح كثيرة ، ويتمتع بمزايا عديدة ، وبجماليات فنية في السرد والعرض والتناول وفي الروح الفريدة التي تمتلئ بها الكتابة ، والحياة الحقيقية التي يحفل بها النص .. إن محمد عيد العريمي يكشف في عدد من الفصول عن قدرة فنية مدهشة ، وبراعة عالية في السرد .. فهذا السرد الذي يأتي متدفقاً وبشكل عفوي وشيق ، وكأنه أحد الرواة القدامى الذين يخاطبون جمهوراً من المستمعين ، هو الذي يمنح الكتاب بساطته وقدرته الفائقة على جذب القراء ودفعهم لإتمام قراءته دفعة واحدة ، كما أن هذه اللغة الأدبية البسيطة المنسابة كجدول ، والمليئة بروح الحياة ، والمعبرة بشاعرية في كثير من الأحيان عن المواقف والشخصيات .. كل ذلك وغيره يجعل من « مذاق الصبر» عملا فنيا جميلا ، وقابلا للقراءة دائماً وأبداً».



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفـني والتنفيذ
خلف بن سعيد العبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

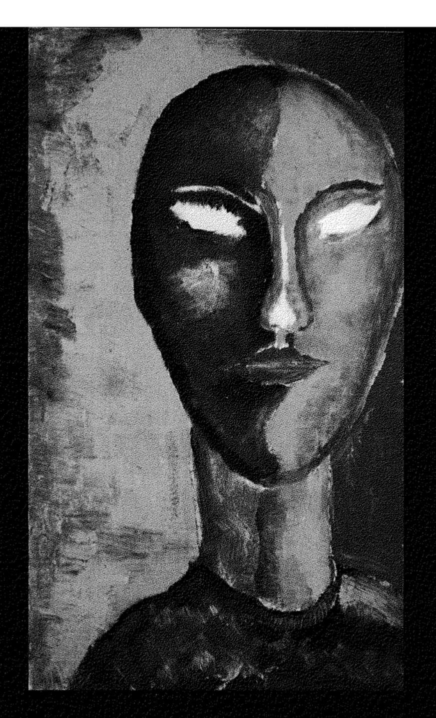
Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – آسفين – التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆

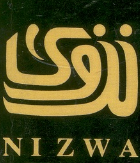
العـــدد الثاني والثلاثون
اكتوبر ٢٠٠٢م - رجب ١٤٢٣هـ



▲ اللوحة للفنان كرمل المناصرة -فلسطين

الغـلاف الأخـير: لوحة الفنان المرحوم فاتح المدرس - سوريا ◄

عزالدين باش شاوش – خالد
النجار – هاشم صالح –
حسين الهنداوي – فريد
الزاهي – بنعيسى بوحمالة –
عفاف البطاينة – عبدالكريم
كاصد – حسن المصطفى –
الطيب ولد العروسي – حسين
قبيسي – طاهر بابكري –
حسن الشامي – بلال كمال
– يوسف الناصر – صخر
فرزات – فاضل سوداني –
أمين صالح – عبدالقادر
هجام – وليد القوتلي –
عبدالله السمطي – مبارك
وساط – محمد الماجد –
فاطمة الشيدي – نشمي مهنا
– السماح عبدالله – يحيى
الناعبي – محمد المزديوي –
علي مصباح – كايوكوها
يشي – فهد العتيق –
ميسلون هادي – أحمد بن
محمد – يحيى سلام المنذري
– محمود الرحبي – رؤوف
مسعد – صالح دياب –
محمود أمين العالم –
مفيد نجم – نهى طبارة.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية